

# متى يعود الوعي؟!

وأخيراً فاض الكيل، وتحركت الشعوب العربية رغماً عن حكامها معبرة عن غيرتها على القدس، ومتضامنة مع الشعب الفلسطيني الذي يواجه جنود الاحتلال بصدور عارية، فالاحتقان وصل مداه، احتقان من انعدام الحريات، وانتهاك حقوق الانسان الأساسية وشيوع الفساد في أجهزة الدول، والتفريط بالحقوق الأساسية للشعب العربي.

وجاءت انتفاضة الأقصى، لتفجر الغضب العربي في كل مكان، واستطاع رجل الشارع أن يتفوق على المثقفين والكتاب والفكرين، في وعيه وحسه الوطني، ومحاولته لتغيير الواقع. بعد أن باع كثير من مفكري الأمة ومثقفها أنفسهم لأجهزة السلطات الحاكمة، وأصبحوا أداة لتضليل الجماهير وتخديرها، فابتعدوا عن ممارسة دورهم في قيادة الجماهير وتوعيتها لكي تغير واقعها نحو الأفضل، وأصبح كثير منهم مجرد أبواق في أجهزة الإعلام الرسمية، وبعدت الشقة بينهم وبين جماهيرهم. وها هي الجماهير العربية تضيق ذرعاً بكل شيء وتتفجر كل التراكمات في النفس العربية من خلال قناة انتفاضة الأقصى، ولعلها

د. خالد عبد اللطيف رمضان



انتفاضة لتغيير الواقع العربي المريض، وفرصة للمفكرين  
والمتقنين والكتاب العرب، لكي يصحوا من سباتهم،  
ويشعروا بمعاناة جماهيرهم ومتطلباتهم وأمانيتهم  
وأحلامهم.

ويفكوا ارتباطهم المصلي ببعض الأنظمة الاستبدادية  
التي سخروا أنفسهم لخدمتها، لكي تستمر جائحة على  
صدور أبناء الشعب.

وما يريد أن يفعله الاتحاد العام للكتاب والأدباء العرب  
من إقامة مؤتمره العام القادم في بغداد، خير دليل على  
غيبوبة هؤلاء الكتاب والأدباء، الذين ظلوا لسنوات  
يناصرون النظام العراقي المستبد على حساب شعب العراق  
المضطهد، وكتاب العراق الذين تشردوا في أصقاع الأرض،  
أو ظلوا في معتقلات النظام وسجونه.

فال مؤتمر العام القادم والمهرجان الشعري المصاحب له،  
سيكون بوقاً إعلامياً لنظام صدام، وسييسرهم حتماً في  
استمرار معاناة الشعب العراقي من قهر هذا النظام.  
وسيكون الهدف الأساسي للمؤتمر وهذا ما سيكشف عنه  
البيان الختامي: تلميع النظام العراقي وتحسين صورته  
القيحية أمام العالم، وترديد مقولاته وأطروحاته الحافلة  
بالأكاذيب والأراجيف.

هكذا أصبح دور الأديب العربي، بعد أن كان يقود  
الجماهير العربية، لكي تناضل من أجل نيل حقوقها  
وتحسين واقعها.

فمتى يعود الاتحاد العام للكتاب والأدباء العرب بكل  
أعضائه الى الوعي، ويقرب من جماهيره يتحسس مطالبها  
وأمانيتها، ويدافع عن حقوقها، ويقودها إلى التغيير المأمول  
نحو الأفضل والأحسن.



## ١.٢ - في بعض

## التمييزات الأساسية

## ١.١.٢ - مقدمة

تمثل القراءة في كثير من الأحيان بالنسبة للطلاب كما بالنسبة للقراء البالغين الانجراف مع خطاب متدفق كالسيل بإمكانه الاستيلاء عليهم بشكل مطلق (١) والصورة المستعارة من عالم الطبخ والمستعملة عموماً لتوضيح هذا الاشتقاق (التهام رواية) تبين بقدر كاف أن النص هنا مدرك، بل ومقصود على مجرد الاستهلاك، استهلاك كلمة يبعث لنا بها مؤلف. وأفكار الطلاب من وجهة النظر هذه كثيرة الدلالة: «يقول لنا المؤلف إن...»، وهكذا ليس غريباً أن يصدموهم بانتظام متواتر بالجملة الأولى من رواية «الغريب» (\* \*) ل: ألبير كامو: «اليوم توفيت أمي أو ربما كان ذلك أمس لست أدري» إنهم يرفضون باسم حكم أخلاقي ما يتعلق في الواقع باختيار بلاغي، ولا يفهمون أنه بإمكان الإنسان أن يكون ابناً صالحاً وأباً أو زوجاً صالحاً أيضاً في الحياة الحقيقية، ويصور شخصية لا تتفق وشخص المؤلف.

وعليه فإن عملاً أول يفرض نفسه، يتمثل في التفكير معهم حول ما يجري في النص عبر الكتابة، محاولين الإجابة عن السؤال: من يتكلم؟

إنه لمن البديهي في الواقع أنه ليس بإمكان حدث ما أن يروي نفسه بنفسه، وهو في حاجة إلى وسيلة سردية ليعرض علينا، ولكي نفهم من هو الراوي (السارد) يبدو أن تشكيل وضعية متصنعة ذو مردودية من الناحية البيداغوجية.

## وجهات النظر

## وتقنيات السرد (\*)

بقلم: ج. ب. غولدشتاين

ترجمة: إبراهيم صحراوي

أستاذ مساعد مكلف

بالدروس

جامعة الجزائر

من يتحدث (في القصة) ليس هو من يكتب (في الحياة) ومن يكتب ليس هو الكائن، «رولان بارت». «مقدمة لتحليل البنوي للقصص، في: شاعرية النص».

البساطة الظاهرة للألفاظ مفهومان أساسيين ينبغي ألا نخلط بينهما (الرواية) هي (سرد) عالم (متخيل). ونقصد بالعالم المتخيل هنا ما هو مروي في الرواية «الحكاية» إن شئنا ذلك وبالسرد صيغة الرواية أو الحكى، وهو ما يسميه بعضهم بالخطاب.

## 2. 1. 3. المؤلف والراوي؛

يوجد وراء كل كتاب دائماً وبصورة ضمنية مؤلف يبتكر وينظم القصة، لكن مصطلح «المؤلف» غامض ويبدو ملائماً أن نجعل الطلاب يعون وبأقصى ما يمكن من الوضوح بعض التمايزات الأساسية الكبرى.

المؤلف هو الشخص الحقيقي الذي يحيا أو حيي في زمان ومكان معينين صاحب هذه الفكرة أو تلك. بالإمكان اتخاذه موضوعاً لتحقيق بيوغرافي (بيوغرافيا، سيرة ذاتية، ترجمة / المترجم) وهو مملووماً يسجل اسمه على غلاف الكتاب الذي نقرأه.

لثلاً نفرط في إدماج الشخص الحقيقي للمؤلف، الإنسان مع منتج النص المكتوب، رجل الأدب ذاك الذي اختار وجود هذا الحدث أو ذاك أو هذه الشخصية أو الصيغة التي سردت بها الحكاية، أي «حامل القلم» فإنه من الملائم أن نستعمل مصطلح الكاتب.

أما الراوي أو السارد فيروي العالم المتخيل. أنه ليس سوى «صوت من ورق» إن جاز لنا التعبير ويلاحظ جون فاي(2) J. Faye ل. بهذا الخصوص أن «السارد Gnarus الذي يعلم هو النقيض الدقيق Lgnare الجاهل الذي لا يمكنه أن يروي شيئاً لأنه لا يعرف شيئاً. يمكن أن تقوم بدور الوساطة هذا - حسب كل حالة -

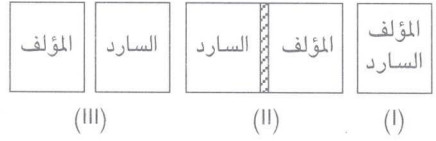
وقع حادث مؤلم: رمى شاب يائس بنفسه من أعلى الجسر ليضع حداً لحياته. يحقق الدرك ويجمعون شهادات حول الحادث. لنتصور إذن الاختلاف الذي قد يوجد بين قصة هذا الحدث نفسه تبعاً لمصدر هذه القصة، سواء أكان هذا المصدر أحد المارة الذين صادف وجودهم على الجسر وقوع المأساة، أم كان صياداً قابلاً غير بعيد من هناك على الشاطئ أم كان شخصاً ما، لم ير شيئاً بنفسه، لكنه سمع رواية للقضية أعاد عرضها هو الآخر، ولنتصور الآن هذا المشهد وقد ضمنه روائي ما أحد أعماله، هنا، يمكن أن تضاف إلى شهادات شهود الحادث أفكار الشاب ورؤيته الخاصة للأحداث وكذلك شروح وتعليق الراوي نفسه. يصور هذا المثال الصغير بإيجاز الظاهرة المعقدة للرؤية في الأعمال المتخيلة. نطلق مصطلح «الرؤية» أو «وجهة النظر» على الأفق السردى المتبنى لعرض الأحداث المنقولة في القصة، والواقع أنه إذا كان الروائي دائم الحضور وراء السطور، فإنه يستطيع اختيار الكيفية التي يظهر بها أو تلك التي يوحى بها بأنه مختلف، سنخصص الصفحات المقبلة إذن لدراسة هذه الحريات المتروكة تحت تصرف المؤلف.

## 2. 1. 2. التخيل والسرد؛

تعرض ملاحظة آن: «الرواية هي حكاية مروية من طرف شخص ما» في ثنايا



الشخصية الرئيسية أو إحدى الشخصيات الثانوية أو «لا أحد» - هناك حديث - غير أننا لسنا قادرين على حصر المرجع السردى في أي صورة. يبقى هذا المرجع «حياديا» هناك بالطبع ترتيبات مختلفة ممكنة. لنتصور ثلاثة منها تستخدم غموضا يتحقق في كثير من الأحيان بين شخص المؤلف والصوت السردى.



في (I) الاتحاد تام. أو يكون كذلك بصورة أمثل هنا نتعرف على الوظيفة الخاصة برواية السيرة الذاتية لما يمتزج السارد بالشخصية الرئيسية أيضا. في (II) تتقاطع هويتا السارد والمؤلف بدرجات مختلفة والقارئ لا يعرف كلا ما يعود إلى هذا أو ذاك، أو ما يتعلق بالحقيقة الدقيقة أو الخيال الخالص.

في (III) هنا يوجد تمييز تام بين السارد والمؤلف. كل محاولة من طرف القارئ لإهمال أو نسيان وجود السارد أو رؤية كلماته كمظهر مباشر لفكر المؤلف هي غموض خالص. يعود «هنري دومنتور لان - H. de Monther»

الذي كان قد رجا القارئ الساذج lantâ في إنذار برواية «الفتيات» ألا يخلط بين المؤلف «وكوستالس» شخصية هذه الراوية - إلى هذا الموضوع في أحد أعماله المتأخرة التي كتبها في شيخوخته بقوله (3):

(.....) أن يسند إلى مؤلفه قول يجري على ألسنة إحدى الشخصيات

المتخيلة والتي قد تكون نقيضه فكريا ومزاجيا أمر معتاد في كل العصور وفي كل البلدان (.....). إننا نبقى حالمين إزاء هذا القدر من الخفة التي انتشرت بالصورة التي هي عليها أو تلك التي كانت عليها والتي تبدو وكأنها طبيعة ثانية لدى الإنسان (.....) لو كان هناك شيء ما شبيه بنقابة الكتاب وشيء شبيهه أو جدي، فإن إسناد حديث شخصية ما لمؤلفها يجب أن يعاقب عليه. وحتى إن عرضه ذلك فقط لأذى يجب أن يعتبر جنحة يعاقب عليها القانون (.....) يجب أن تمضي كل جملة تستعار من شخصية متخيلة بهذه الكيفية: مثلا «تولستوي بفم إيفان اليتش» هكذا على هذه الصورة تصرف دائما.

في مجال النص المكتوب يطابق «السارد» دور «المسرود له» وهو في الرواية نفسها متلق أو مستقبل كلام السارد، ليست لهذا التمييز من دون شك الذي يصعب تحديده في التطبيق أفضلية جلب انتباه قراءة مدرسية إلا في الحالات الواضحة على نحو خاص. حيث يكون المسرود له واسطة بين المؤلف والقراء كما نلاحظ ذلك في هذا المقطع من: «جاك القدرى»:

«إذا كنتم ترغبون في اتباع جاك، احذروا..»

نحن هنا إزاء إشارة قيمة تتعلق براحة بال القصة أو شعورها بالذنب، وهي تعمل على إخفاء التعسف الذي يتحكم فيها أو تعمل على العكس من ذلك على توضيحه (4).

أخيرا ينتمي القارئ هو الآخر إلى العالم الحقيقي، وهو يظهر عند كل قراءة الخطاب الموجه إليه، ودوره لا يقتصر فقط على متلقي رسالة ما، كما

سلته فوق ظهره بأنه لا أخلاقي ياسيدي. مرآته تعكس الأحوال وتتهم المرأة. الأخرى بك أن تتهم الطريق الكبيرة حيث تكونت الأحوال وأيضا مفتش الطرقات الذي يدع الماء يتجمع والأحوال تتكون.

يتعلق الأمر بالمسرود له وليس بالقارئ الفعلي. لأن القول نفسه يتوجه بصورة ثابتة إلى متلقي النص بغض النظر عن اللغة الحاملة لهذا النص (القول يبقى لا متغيرا «ثابتا»). بينا هو مظهر (ويحتمل أن يكون قد فسر على أوجه مختلفة من طرف القارئ الفرنسي لسنة 1831 والقارئ الفرنسي اليوم أو القارئ الياباني أو الألماني أو الروسي للرواية اليوم).  
- النص: الرواية التي عنوانها: الأحمر والأسود. أحداث سنة 1830 م.

- الممثلون (بمعنى الشخصيات / المترجم): جوليان صورييل، السيدة دورينال، ماتيلد دولامول.. إلخ، أبطال متخيلون.  
- القصة الخطاب: طريقتا التعبير. الطريقة السردية والطريقة التفسيرية اللتان تمكنان بواسطة السرد حمل المتخيل الروائي.

نرى إذن أن مختلف الأدوار التي يشكلها فعل القراءة كلها على مستوى واحد لكنها تستجيب لوضعيات متباعدة بالإمكان عرضها بإجمال هكذا(6):

I - العالم الحقيقي: المؤلف ..... القراء المحتملون.

II - عالم الكتابة - القراءة: الكاتب ..... القارئ المتمظهر.

III - عالم القول السردية: السارد ..... المسرود له.

I - العالم المتخيل: النص.

تحاول بعض الرسوم البيانية المستوحاة من نظرية التبليغ إقناعنا به، ولأنه نشط حقيقة فهو يدخل عبر القراءة في مسار بناء نص لا يملك في البداية أي معنى. وهو هنا بالضبط قابل لإعادة التشكيل.

لنصور هذا انطلاقا من رواية ستاندال: الأحمر والأسود (5).

- المؤلف: الشخص هنري بايل. المولود بغرنوبل سنة 1783، والمتوفى في باريس سنة 1842.

- القارئ (القراء) المحتمل (المحتملون): كل شخص لديه قابلية القراءة بالفرنسية أو في ترجمة، لرواية الأحمر والأسود لستاندال.

- الكاتب: الروائي ستاندال Stendhal، الاسم المستعار والمتبنى من طرف هنري بايل والذي هو منذ ذلك الحين ابن آثاره وليس ابن والديه.

- القارئ المتمظهر: كل شخص حقيقي آخذ في قراءة الرواية، والذي يظهر من جديد وفي كل مرة تتابع الإشارات المقترحة عليه.

- الراوي: المرجع الخطابى الذي يروي القصة.

- المسرود له: المرسل إليه المسجل في النص والذي يوجه له السارد الكلام في بعض الأحيان. مثال: 11، 19.

«... الويل للدارس اللانتمى. سيتهم بأقل النجاحات حتى ولو كانت غير أكيدة بدرجة عالية وسيعد سلب هذه النجاحات منه انتصارا للفضيلة. ياسيدي الرواية مرآة تتجول في طريق كبيرة، فهي أحيانا تعكس أمام ناظريك آفاق السماوات وأحيانا أخرى تعكس لك أحوال الطريق وأتربتها. وستتهم الرجل الذي يحمل المرأة في



## عالم المقول السردى: الممثلون

### القصة- الخطاب

تخضع وجهة النظر أو زاوية الرؤية التي تعرض منها الأحداث لاختيار السارد. سنميز بين صنفين كبيرين لوجهة النظر وذلك حسب ما إذا كان الراوي يمتلك رؤية محدودة أو رؤية لا محدودة للظروف والتقلبات والعقد التي تتحكم في العالم الروائي:

### 2.2. نموذجان للرؤية:

#### 2.2.1. الرؤية اللامحدودة:

الراوي غير ممثل في العالم المتخيل. إنه يتحكم في الحكاية والشخصيات معرفته بهاته وأولئك لا محدودة وعالمه بكل شيء. كاله الذي يسبر أغوار الكلى والقلوب لمخلوقاته التي لا أسرار لها بالنسبة له.

بإمكان الراوي العالم بكل شيء عرض الأفكار السرية لشخصياته. ول وحتى اللاواعية على القارئ ويستطيع أن يذهب بالتحليل إلى أبعد مما هو متيسر للبطل نفسه:

«أحنت رأسها: هل هي تبكي؟ كان صوتها يحمل رنة الشكوى لكنه كان مستكيناً. ومن يدري إن لم تكن تجد شيئاً من الفضول تجاه هذا المستقبل الجديد؟

لم يذهب جاك بالتحليل إلى أبعد من ذلك» (7).

أو يكشف الراوي للقارئ تفصيلاً تعرفه الشخصية وحدها ويجهله رفقاؤها ستكون معرفتنا بالبطل عندها عميقة:

«يدعوني الزوج موندولوناتا لاتالاً.. شرح له.

سيكون لك لقبك أنت أيضاً.. الكل له لقبه.

- ماذا يعني لقبك؟

- الأبيض ذو النظارات..

- هل تسمع يا جورج؟ وأنت كيف

يدعونك؟

تردد قليلاً ثم همهم:

- الذي هو عطشان دائماً..

لكن غرو لم يقل الحقيقة كلها. في

الواقع يعطي الزوج لكل أجنبي لقبين.

الأول، الذي هو غير قبيح يمكن التفوه به

أمامه. أما الثاني فلا يستعمل إلا فيما بين

السود ويتوافق أكثر والفكرة التي يكونها

هؤلاء عن الرجل الأبيض. وغرو كان

يعرف لقبه السري، الذي هو مع ذلك

صعب الترجمة لكنه دال تقريبا. الرجل

الذي لا يكون كذلك إلا بنظراته.. (8)» يتيح

الرؤية اللامحدودة للسارد إمكانية

الحضور في أماكن متعددة في ذات

الوقت. كاله الذي يمتلك القدرة على

التواجد في كل مكان.

«كان ليس شوق قبل أن ينسحب حديث

قمرير من السيدة راكوين: ثم أخذ ذراع

لوران بتصنع وصرح بأنه سيرافقه جزءاً

من الطريق.. وبينما كان ميشو يحدث

لوران هكذا كان للسيدة راكوين حديث

مشابه مع تيريز» (9).

تمكنه قدراته (أي الراوي) من رواية

مشهد لم يتمكن البطل نفسه من تسجيله

كما في المقطع الموالي:

«... لم يكن الألم شيئاً يذكر إلى جانب

ما كان بوند قد تحمله.

لكنه كان كافياً لإغراقه من جديد في

الغيبوبة، اجتازت الخطوات الغرفة

باطمئنان وأعيد إغلاق الباب بهدوء.

في الصمت كانت الأصوات الصغيرة

المشجعة- ليوم من أيام الصيف الذي كان

قد بدأ، تمر عبر النافذة المغلقة» (10).

إن القدرات اللامحدودة للراوي هي من

على صورة عالمنا، المبدع الذي يشد الخيوط في الكواليس لكي تبدو الشخصيات وكأنها تتصرف بكل حرية، وأن الأحداث تتوالى «طبيعياً»، ولنذهب إلى أبعد من ذلك، أننا متعودون على هذا النموذج من البناء بصورة تجعل مجرد الشك في صحة أساس بناء شبيه يبدو كتحذير للطريق السليم ولقوانين العالم الروائي وللوضوح نفسه. وردود أفعال الجمهور تجاه المنتجات الروائية (كذا- المترجم) الجديدة تؤكد ذلك بقدر كاف.

ومع ذلك فإن الكاتب يبقى حراً في تحديد قدر المعرفة التي يسندها لراوييه حسب رغبته، فبإمكانه تسيير مخلوقاته كعرائس يشد خيوطها بشكل واضح أو يبقى ك: فلوبيير يرغب في أن يكون إلها محتجباً: «على الفنان أن يكون في عمله كالله في الخلق، غير مرئي وكامل القدرة، وأن يحس به في كل مكان، لكن لا يرى» (12).

والأقل هو المبدأ الذي يحمل نفسه على ذلك: إذ هل بإمكانه الانزياح كلية من عالمه المتخيل؟ القارئ الفطن يفهم جيداً أن الروائي يظهر له هنا أو هناك مهما كانت رغبته في الجمود والثبات. وهكذا فإن فلوبيير لم يستطع إمساك نفسه عن إظهار حكم شخصي في نهاية وصفه في مشهد الجمعيات المعروف في روايته: «مدام بوفاري». لما صعدت الخادمة العجوز إلى المنصة لكي تتلقى التهنئة:

«.. كانت المرة الأولى التي ترى فيها نفسها وسط صحة عديدة الأفراد. ولأنها كانت مفزوعة في داخلها بالأعلام والطبول، وبالسادة في لباسهم الأسود وبوسام صليب الشرف الذي كان يحمله المستشار فقد بقيت بلا حراك وهي لا تدري أيجب أن تتقدم أم عليها أن تهرب؟

الاتساع بحيث تمكنه، وذلك حسب الأهداف التي يريد بلوغها، من أن يعرض بالتزامن أفكار شخصيات كثيرة. وبهذه الصورة فإن القارئ يتحكم في الوضع بشكل أفضل من الشخصيات أنفسهم:

«تحاشت نظرة جاك وهي تظن أنه لم يكن مغفلاً: تواطؤ لا إرادي عمق عداءهما. حكم عليها بالكذب وشجب تلفظها في التستر على سلوك أخيه.. خمنت حكمه ووجدت نفسها مجروحة في كبريائها» (11).

أو تكشف الأوجه المختلفة للشخصية نفسها حسب ما إذا كان منظور إليها من البطل. أو من أحد المعارضين أو من أحد الكومبارس (الفرقة) دون أن تكون الرؤية مقصورة إرادياً على أي من هذه الضمائر. ينوع الراوي زوايا العرض حسب رغبته. يمر من خارج شخصية ما إلى داخلها، وهو بهذا الصنيع يأتي بتنوع كبير للقصة. فهو ينتقد تصرفاً غريباً ويقدم شروحا حول الوضعية، ويلاحظ الخوض على الحاضر بملاحظة تستدعي تجاوز النص إلى ما قبل بدايته (أجزاء العودة إلى الورا) أو يثير أيضاً جواً من التشويق بتفسير يعلن (بعداً) للوضعية الحالية (أجزاء: استباق الأحداث. «توقع / تنبؤ- المترجم»).

تتيح الرؤية اللامحدودة إذن مزايا كما نرى. أولها هو أنها لا محدودة.. ينفتح السرد في الأعماق النفسية والتحاليل الدقيقة ومعرفة القلب الإنساني. المعرفة المفضلة لدى الرواية الفرنسية التقليدية. لكنها على العكس من ذلك مصطنعة إلى حد بعيد. فنحن نهمل كلية المصدر الذي استقى منه الراوي معلوماته والاتفاق على القراءة الضمنية يجعلنا نقبل أنها تأتي من مبدع هذا العالم الوهمي الذي هو



بـ - «هو» / «أنتم»

بإمكان الراوي البطل أيضاً وصف تجربته بالاختفاء وراء المجهول الذي يؤمنه ضمير الغائب. الشيء الذي يسمح له بإضفاء شكل أكثر موضوعية على عرض الأحداث وأن يبتعد بقدر معين من الحدث الذي هو مشارك فيه بنفسه، وهي حالة الدكتور «ريو» في «الطاعون» لـ: ألبر كامبي. إنه الراوي البطل للأحداث. لكنه يتحدث عن نفسه بضمير الغائب ولا يكتشف عن كونه البطل إلا في النهاية.

ويذهب بعض الروائيين إلى حد كسر صلاية المجال النحوي الذي يربط السارد بالقارئ حين ينوون استعمال الضمير الشخصي. لما نفتح رواية «التعديل» لـ: ميشال بيتور ونقرأ منذ البداية:

«لقد وضعت رجلكم اليسرى على الحافة النحاسية. وبكتفكم الأيمن حاولتم بلا فائدة دفع اللوح المنزلق قليلاً. دخلتم عن طريق الفتحة الضيقة وأنتم تحتكون بحواشيهما. اجتبتكم حقيبتكم المغطاة بجلد حبيبي الشكل داكن كلون الزجاجاة الكثيفة. حقيبتكم الصغيرة كحقيبة الرجل المتعود على الأسفار الطويلة، جذبتموها من قبضتها اللاصقة بأصابعكم التي استعادت دفئها لأنها حملتها حتى هنا مع أن ثقلها لم يكن كبيراً. تحملونها وتحسون بعضلاتكم وعروقكم ترتسم ليس فقط حول عظام أطرافكم وراحة يديكم وزندكم وساعدكم. لكن في كتفكم أيضاً، في كل نصف الظهر، وفي فقراتكم من الرقبة حتى الكليتين...» (15).

لا نكتشف فقط العالم انطلاقاً من وعي البطل «ليون دولون» الذي نتبع مناجاته اللا منتهية لنفسه أثناء كل فترة الكتاب، لكن هذه الـ: أنتم «موجهة أيضاً لنا مباشرة. وبواسطة الغموض الذي تحدثه

ولماذا كانت الجموع تدفعها؟ ولماذا كان המתحنون يبتسمون لها؟ هكذا كان يقف أمام هؤلاء البورجوازيين المشدوهين هذا النصف قرن من الخدمة...» (13).

## 2. 2. 2. الرؤية المحدودة:

على العكس من ذلك هناك حكايات معروضة من وجهة نظر راو مشارك في الفعل. هنا إذن تجد هذه الرؤية نفسها محدودة بما يراه الراوي أو يسمعه أو يعلمه. وهي توفر ترتيبات مختلفة سنستعرضها بتفحص فيما يلي:

أ- الراوي - الفاعل «أنا».

الراوي ممثل في الحكاية فهو بطلها. وهو يروي الحكاية من وجهة نظره. إنه الراوي الفاعل أو الراوي البطل. يتحدث عن نفسه بضمير المتكلم. نتعرف على هويته إذن في الحين وبلا خطأ محتمل... تتضمن هذه الرؤية حصراً للفعال ذلك أننا لن نرى إلا ما رآه أعين البطل، لكن السرد يكسب في المقابل من المواقف الصرامة. إذ نجد أنفسنا مربوطين بمصير شخصية ما سنكتشف بمعيتها عالم الرواية.

«كانت السماء قد ابتعدت بعشرة أمتار على الأقل.

بقيت جالسة غير مستعجلة.. فتتت الصدمة الأحجار. كانت يمناي تتحسس الانقراض. وبالتوازي مع أنفاسي كان الصمت يقلل من حدة انفجار النجوم التي مازالت آثارها تثير ضجيجا في رأسي. كانت زوايا الحجارة البيضاء تعكس إضاءة خافتة للظلام. رفعت يدي من على الأرض. مررتها على ذراعي الأيسر ثم رفعتها إلى كتفي وأنزلتها ثانية إلى الأسفل عبر الضلوع. لاشيء.. كنت سليمة.. بإمكانني أن أواصل...» (14).

الأحداث. هل الرؤية واحدة أم أنها تختلف وتتنوع أثناء السرد ولأي هدف؟ أي تأثير يمارسه اختيار وجهة النظر على السرد؟ هل احترام الكاتب الحدود التي فرضها عليه اختياره (المزايا التي يوفرها هذا الاختيار) / والتوضيحات التي يتطلبها؟ وفي النهاية، هل تبدو الرؤية ملائمة للموضوع المعالج؟

وهكذا فإن السرد في رواية «فنتازيا لدى الفلاحين» لـ: «شارل ويليامز» مؤمن من طرف طفل في السابعة من عمره لا يفهم شيئاً مما جرى له ويروي بسذاجة الأعمال المخالفة للقانون والخفية التي يقوم بها والده وعمه اللذان باتا يقطران وينتجان المشروبات الكحولية في عز فترة المنع. تستغل هذه الرواية المبهجة بمهارة صيغ الرؤية التي تحدث نزاعاً من التردد (الحركة) بين رؤية الطفل المحدودة ولا شرعية بعض التصريحات - التي يكشفها القارئ تدريجياً عبر النص.

### صيغ العرض

والآن: ما هي مختلف الكيفيات التي يتعامل بها الراوي مع الأحداث؟ هناك تمييز كلاسيكي يقابل بين ما يظهر لنا (العرض) وما يقال (السرد).

### السرد

يحكي لنا ما يحدث بكلام السارد. يدخل هذا الحكى عناصر جديدة في تطور الحدث دونما لجوء إلى إجراءات تشكيل مشاهد. فالحدث أو الحركة أو المواجهة بين الشخصيات أو الشخصيات ذاتها وأفكارها موصوفة من طرف السارد أو بأي صورة أخرى من صور الوساطة:

فيما بين المسرود له والقارئ والسارد، يوجد لدى القارئ وهم مشاركة نشطة له في الحركة المصورة له.

### ج- السارد الشاهد

هناك شكل آخر «لرؤية بضمير المتكلم» هنا أيضاً شخصية تقول «أنا» لكن السارد في هذه المرة ليس هو بطل الرواية. مصدر سرد حكاية البطل هنا، شخصية ثانوية تكون ملاحظة ومشاركة بدرجة قد تقل أو تكثر. وهكذا فإن السرد في رواية «مولناس» «مؤمن من طرف» فرانسوا سورييل ابن المعلم الذي ثبت لديه «أغوستين مولناس» كمقيم. يطرح هذا النموذج من الرؤية مشكلة شائكة. هل الراوي متواجد في مسرح الحدث في كل مرة يجري فيها شيء مهم؟ نرى بسهولة كيف تكاد الأحاديث والأوهام الملاحظة هنا أو هناك تحدث شعوراً بالبراعة. بإمكان السارد الشاهد أن يشارك في بعض فترات الحدث ويقصّر دوراً فيما بقي على افتراض ما يقع للبطل أو حكاية ما رغب هذا الأخير في إظهاره له:

لم يرو لي رفيقي هذه الليلة كل ما حدث له في الطريق وحتى لما قرر أن يفضي لي بكل شيء أثناء أيام اليأس التي سأحدث عنها فيما بعد. فقد ظل هذا هو أكبر أسرار مرأهقتنا. لكن اليوم، وبما أن كل شيء قد انتهى، الآن إذ لم يبق شيء عدا غبار كمّ من الشر وكمّ من الخير بإمكانني أن أروي مغامرته الغريبة... (16)

### 2.2.3. آثار تقنية:

استعرضنا بسرعة مختلف صيغ وجهات النظر. على القارئ أن يتساءل أمام كل أثر عن الزاوية التي ترى منها



لا الحركة ولا السعادة الشخصية يقبلان  
القسمه إنهما في صراع.

## 2. 3. 2. العرض

تجري الأشياء وتقال تحت أعيننا.  
نحضر عرض مشهد نكتشف الكلمات  
والأفعال والأفكار والأمزجة بفضل  
الحوار لما تحدث شخصيتان إلى  
بعضهما البعض أو بفضل «المونولوج»  
(أي المناجاة - المترجم) إذا لم يوقف متدخل  
ما خطاب شخصية ما، أو أيضا تكشف لنا  
مناجاة داخلية / مونولوج داخلي / فكرا  
ما في حصر الفترة نفسها التي تكونت  
فيها مقدم كما هو في فوضى عامة،  
ساعية إلى حصر وتقريب مناطق اللاوعي  
فالمونولوج الداخلي الفوضوي لـ: مولي  
بلوم يحتل الصفحات الخمسين الأخيرة  
من رواية غوليس لـ: جيمس جويس.  
ومنذ المحاولات المنهجية الأولى لاستعمال  
هذا الإجراء من طرف إدوارد ديجاردان  
في روايته: «أشجار الغار مقطوعة Les

lauriers sont coupés» وإعادة توظيفه  
من طرف جويس وفرجينيا وولف استغل  
- أي المناجاة أو المونولوج الداخلي من كل  
الأنواع الروائية.

من القصص البوليسية إلى الاستبطان  
النفسي الذاتي في هذه المناجاة المأخوذة  
من: «السجن» وقد كانت منظمة بعناية كما  
هو الحال في الرواية الفرنسية نكتشف  
أفكار «أنطوان تيبو» المنشغل بإفراغ  
حقائبه:

.. كان ذراعه محملين بأشياء مختلفة.  
كان يبحث بعين حائرة عن مكان مطابق  
لكل منها. «كذا كان جاك يريد أن يصبح  
طبيباً سأساعده، سأوجهه.. طبيبان من  
عائلة تيبو.. ولم لا؟ إنها حرفة لهؤلاء..

«... لكي نمحو الآثار وبهدف تحسين  
مخططنا وتنفيذه حتى في أدق تفاصيله  
اتجهنا كلنا إلى الخارج. وقبل أن يتمكن  
أفراد البوليس السري الروس الذين  
أطلقوا في إثرنا من الاتصال بالبوليس  
الدولي. وقبل أن يتمكنوا من العثور على  
آثار مرورنا ببوسنانيا وبرلين وزيوريخ  
وميلانو وجنيف وباريس ولندن  
ونيو يورك وفيلاديلفيا وشيكاغو ودنفر  
وسان فرانسيسكو كنا قد تسللنا إلى  
روسيا عن طريق فلاديفوستوك وشرعنا  
في تنفيذ مخططنا التطهيري» (18).

في أحيان أخرى تكون الظروف  
وتطور الأحداث وأحاسيس الشخصيات  
موضوعا. لتحليل أو شرح يقوم به  
السارد كما نلاحظ ذلك في المقطع التالي  
من رواية: «رحلة بالليل Vol de nuit»  
حيث تدمج المحادثة التلفونية بين ريفيير  
وزوجة فابيان الطيار المنقطعة أخباره،  
العرض التمثيلي للحوار بالتحليل  
والشرح:

«... حول إلى مكتبي.  
سمع هذا الصوت الصغير والمضطرب.  
الآتي من بعيد. وعرف مباشرة بأنه لن  
يستطيع الرد عليه. وسيكون من العقيم  
للأثنين أن يتواجها.  
سيدتي، أرجوك هدئي من روعك! فمن  
المعتاد في مهمتنا الانتظار الطويل  
للأخبار.

كان قد وصل إلى هذا الحد الذي لا  
تنطرح فيه مشكلة ضيق صغير خاص.  
بل هذا المشكل نفسه، مشكل الحركة. لم  
تكن زوجة فابيان هي المائلة أمام ريفيير.  
لكن المائل أمامه كان معنى آخر للحياة. لم  
يكن بإمكان ريفيير سوى الاستماع  
والإشفاق على هذا الصوت الصغير، هذه  
الأغنية الحزينة جدا لكن العدو. ذلك أنه

## بلاغة الكتابة، بلاغة القراءة؛

تأخرت الصيغ المختلفة للرؤية كثيرا في شغل الروائيين والمنظرين مع أن اختيار وجهة النظر مهم جدا بلا جدال. لقد سجلنا مقدار تعلق فهمنا (كقراء - المترجم) للأحداث واهتمامنا بها بصيغة العرض المستعملة في السرد وارتهاهما. ذلك أن الأشياء في رواية ما لا ترى مطلقا بصورة مباشرة بل تقدم لنا بواسطة سارد.

وقد ذهب «النقد الجديد» والنقد الإنجلوسكسوني في العشرينيات اللذين اهتمتا بقضايا تقنيات السرد قبل النقد الفرنسي، إلى أن الأساس في نجاح العمل يتوقف على وجهة النظر المعتمدة من طرف الكاتب واعتقد كثير من الروائيين والنقاد أن «اللاشخصية» الملاحظة في القصة وموضوعية الراوي إزاء الشيء المسرد يضمن نجاح الرواية. ومع ذلك ومهما كانت مهارة الكاتب فلا يمكننا أن نمنع أنفسنا من الاعتراف بأن وجهة النظر ليست في نهاية الأمر سوى إجراء تقني ضمن إجراءات أخرى، وأن صنع الرواية الذي سيبدو للقارئ «طبيعيا» كثيرا، يمر باختيارات بلاغية تنتمي كلها إلى مجال الاصطناع والاتفاق. سنقرأ بكثير من المتعة رواية يحكى لنا فيها كل شيء من طرف راو عالم بكل التفاصيل، مع أن النقد الحديث بين - تدعمه في ذلك الأدلة - أن الحكاية المتضمنة للمشاهد هي وحدها التي تستحق بعض الاعتبار. يهاجم جون بول سارتر في مقال شهير كتبه قبل الحرب مؤلف رواية: «نهاية الليل - La Fin de la nuit» (في مقال بعنوان: السيد فرانسوا موريك والحرية، نشر في (وضعيات - Situations) ويعتقد أنه

صعبة. لكن كم هناك من الرضى لما يكون لدينا بعض ميل إلى النضال.. بعض الكبرياء! كم هناك من الجهود للانتباه، للتذكر، للإرادة. ومع ذلك لا وصول للنهاية أبدا ثم لما نصل! طبيب كبير.. فيليب مثلا.. القدرة على اتخاذ هذا المظهر الهادئ، الواثق.. لطيف، كثير التهذيب لكنه متحفظ.. السيد الأستاذ.. آه أن تكون واحدا من العظماء، أن تدعى للاستشارة من طرف الزملاء الذين يغارون منك أكثر».. (20)

لا توجد صيغ العرض إطلاقا بصورتها الخالصة في رواية ما. فالمشهد ليس كما هو في المسرح متتالية بسيطة للرود. إذ تفصل الإيضاحات المتعلقة بالجو، والوصف، وتحليل العواطف والأحاسيس وشروح الرأي بين الحوار والمناجاة فتعاقب صيغ العرض هو الذي يعطي للرواية إيقاعها الخاص. والكاتب يلجأ إلى تشكيل المشاهد (التمثيل) ليسجل فترة مهمة من فترات القصة أو تطورا حاسما للحدث. فالقصة البوليسية أو رواية مغامرات مثلا تقفز من مشهد إلى آخر بقليل من الروابط الوصفية التي تؤثر على زمن القصة - على العكس من ذلك الأعمال التي تنتمي (أو تتعلق) بالاستبطان النفسي، فالمشاهد التي تصور صراع الأمزجة عموما تتيح إمكانية الشروح الطويلة والتحليل الدقيقة. في كل رواية يمر القارئ من مشهد إلى سرد، من ملخص إلى وضعية جديدة ولا يلاحظ في معظم الأحيان تحول وجهات النظر، ولا الانزلاق السريع جدا من أفق سردي إلى أفق آخر. ولا التشابك المتواصل بين الصفحات المخصصة للمشاهد وتلك المخصصة للوصف.

الإنتاج والاستهلاك السردى في مجتمع ما، بينما لا حاجة إلى القراءة من جهتها بالكشوف والترتيبات في حد ذاتها. إن على معرفة الإجراءات المستعملة أن تنتهي إلى شاعرية الأثر أو التلقي، وإلا فإنها ستكون غير منتجة. شاعرية لن تكفي فقط بطرح السؤال: «من يتحدث؟» لكن تتساءل أيضا عن: «لماذا؟ ولأي هدف؟».

اليوم وبعد أن استغلت مصادر وجهات النظر منهجيا، أصبحت تبدو كوسيلة ضمن وسائل أخرى تشكل أثارا تعطى للرواية وحدتها العضوية أكثر منها هدما أو نهاية.

بإمكانه التدليل على أن موريك لم يكن روائيا (جيدا) وينهي مقاله بهذه الجملة اللاذعة: «الله ليس فنانا، وموريك هو الآخر ليس كذلك» إلا أنه اعترف عشرين بعد ذلك، بعد نصف الهزيمة التي مني بها طموحه الروائي الشخصي الكبير، أن المهم هو افتكاك اهتمام القارئ بما أن التقنيات كلها هي مجرد تحليل وتزييف.

وفي هذا المجال تم التراجع عن هذه المواقف المتطرفة بالإجراءات التقنية المستعملة من طرف الكاتب مرتبطة بالاختبارات الجمالية المرتبطة بدورها بتواريخ محددة وأعراف غير ظاهرة وحلف

## الهوامش:

"l'etude du narratair", Poétique n 14, 1973.

(5) أوائل التفكير الذي شرعنا فيه Le livre en «الفصل الأول»

Le Rouge et le danger من دراسة noire de stendhal: Genevieve MOUILLAUD le roman impossible, larousse, theme, et textes, 1973.

(6) إننا نبسط في إطناب، يحدونا إلى ذلك هم بيداغوجي، تصنيفا جد مقعد ولمزيد من التفاصيل نحيل إلى: Mieke

Bal في كتابها: "Narration et focalisation Poétique no29, 1977/ Pour une théorie des instances du récit" (tableau p: 116) p: 107 - 127./ Jaap Lintvelt, "Pour une thpologie de l'énonciation écrite" Cahiers roumains d'études littéraires 1/ 1977, pp: 62-80 et "Modèle discursif du récit encadré. Réthorique et

(\*) الفصل الثاني من كتاب: Pour lire

le Roman لـ جون بيان غوبل منشورات A. de Boek et Duculd

(\*\*) ألبير كامى روائي فرنسي معروف توفي سنة 1960 ورواية «الغريب» فازت بجائزة نوبل للأدب سنة 1957.

(1) نشر هذا الفصل لوحده في مجلة BREF (نشرة الأبحاث حول تدريس الفرنسية) جامعة فرانسواربليه، طابعا ولاروس، موزعا، العدد رقم 13، فيفري 1978، «روايات...».

(2) Jean - Pierre Faye, "Theorie du recit" Change/ premier suite, U.G.E, 10/18. No. 845, p. 51.

(3) HENRY de MONTHERLANT, La Maree du soir, Gallimard, 1972, pp. 86-87.

(4) Gerald Prince, "Introduction a



Librairie de France, 1923, tome II, p: 270.

(13) Gustave Flaubert, Madame

Bovary, 11-8, G.F. no86, p: 180.

(14) Albertine Sarrazin, L'Astragale, L.G.F.Poche no2418, p: 5.

(15) Michel Butor, La Modification,

UGE, 10/18, no53. p: 9.

(16) Alain-Fournier, Le Grand Meauline, LGF, Roche no 1000, p: 43.

(17) Boris Vian, L'Ecume des Jours, UGE, 10/18 no115, p:172.

(18) Blaise cendras, Moravagine, Grasset, 1956, p: 95

(19) de SAINT-EXUPERY. Vol de nuit, Gallimard, Folio, no4, p: 128-129.

(20) Roger Martin  
du Gard, p: 202.

idéologie dans les Illustress Françaises de Robert Challe", Poétique no35, 1978, pp: 352-366 (tableau p: 353).

(7) Roger Martin, Les thibault, 1, Le Penitencier, GALLIMARD, Folio, no139, p: 265.

(8) Georges Simenon, Le Blanc à lunettes, N.R.T Gallimard, Folio, no139, p: 265.

(9) Emile Zola, Thérèse Raquin, Garnier - Flammarion G. F. no229 pp: 163 - 164...

(10) Ian Fleming, Cassin royal, Plon 1964, p: 171.

(11) Roger Mar- مرجع سبق ذكره -

.tin du Gard, p: 254

(12) «رسالة إلى السيدة لوروايه» 19

فبراير 1857 . Gustave Flaubert corre-

spondance Edition du Centenaire,

# دراسة

## من المرقاب

رواية بين التسجيل والتعليم

د. نسيم الغيث

ARCHIVE  
أستاذ مساعد الأدب العربي  
كلية الآداب، جامعة الكويت  
http://www.aadab.edu.kw

مقدمة:

صدرت رواية الأديب الأستاذ عبدالله خلف، عن مطابع دار الكشّاف ببيروت في كانون الثاني (يناير) عام 1962، وهي تعد الرواية الكويتية الأولى. لقد سبقتها «آلام صديق» للأديب فرحان راشد الفرحان، وقد صدرت عام 1950، ولكن «آلام صديق» تدخل في مصطلح الرواية من ناحية الموضوع أو المحتوى، لأنها تحكي قصة حب فاشل في الكويت، عملت الحواجز الطبقيّة على قمعه، مما اضطر الفتى المحب إلى الهجرة إلى بلد آخر، عاش فيه قصة حب لفتاة تشبه محبوبته الكويتية في وطنه، ولكن حبه الثاني لم تكن نهايته أكثر توفيقاً من حبه الأول، لأن الفتى كان مشدوداً إلى ماضيه. هذا موضوع رواية، من ناحية الزمن، وتنوع الأماكن، وعدد الشخصيات، ووصف الأحداث، والعواطف، ولكن «الحجم» كان محدوداً جداً، لا يزيد عن خمسين صفحة تقريباً، وهذا لا يتماشى وشكل الرواية التي تتميز بالموضوع، كما تتميز بالحجم والشكل.

كتاب الرواية بصفة خاصة، بل إن تصوير هذا الانتقال أو التطور هو الذي ينشأ عليه فن الرواية من الأصل. فالروايات الأولى في كثير من الآداب العالمية، أبدعها مؤلفون شغلهم أمر مجتمعهم، وأزعجهم التغير السريع الذي فرض نفسه على الحياة من حولهم، ولهذا تكون الروايات الأولى، مثل هذه الرواية: قسمة بين التسجيل والتعليم. فالتسجيل يهتم بوصف الأماكن، والأحياء، والنماذج أو الصور الإنسانية، والخصائص اللهجية.. إن الروائي يتحول إلى مصور بالكاميرا، يريد أن يثبت كل ما تراه عينه قبل أن يزحف عليه زمن التغير، وقبل أن يغيب عن الذاكرة.. إنه نوع من الاعتزاز بالماضي، والانتماء إليه.. وهذا واضح جدا في هذه الرواية. أما التعليم - في الرواية، فتعني أن الكاتب، أو السارد / الراوي، لا يأخذ من واقع الحياة ما يريده، بل يأخذ من واقع الأشياء والأشخاص، والأحداث. إنه يفرض رأيه، فيصف هذه الأمور (الأشياء والأشخاص والأحداث) من وجهة نظره، ويلاحق الوصف بإبداء الرأي، ويعقب على إبداء الرأي باستخلاص الموعظة، وتوجيه النصائح. وهذا كثير جدا في رواية «مدرسة من المرقاب» كما سنرى. وحين نستعيد عنوان الرواية سنجد فيه أمرين: تحديد المكان، وهو المرقاب، وهذا من نوع الحرص على التسجيل ورسم صورة المكان قبل أن يكتسحه العمران الجديد الزاحف، و«مدرسة» الذي يعلن حضور «المرأة» على الغلاف، وفي صميم الموضوع، بل إن «المرأة» هي التي تحدد «الرؤية» أي وجهة النظر والهدف، لأن هذه المدرسة هي التي

أما «مدرسة من المرقاب» فقد استوفت حجم الرواية (180 صفحة) وعلى الرغم من أنها - من حيث زمن السرد - تجري في عدة أيام، وهي تلك الأيام من آخر العام الدراسي التي أخذت فيها المدرسة «نجبية» تقرأ من مذكراتها على تلميذاتها في المدرسة، أوقاتا - يفترض أنها قليلة جدا أو قصيرة - متقطعة، فإن زمن القصة يختلف كثيرا عن زمن السرد. إن زمن القصة يوازي زمن عمر هذه المدرسة تقريبا، لأنها تصور حياتها منذ الطفولة المبكرة، حيث يغيب والدها لعمله في البحر مدة طويلة، حتى إنها تنسى ملامحه، وتنسى أن لها أباً، وإلى أن أصبحت معلمة مدرسة، لها رأي في كل شؤون الوطن، وفي حياة المجتمع.

إن نقطة البداية في فهم هذه الرواية من الناحية الفنية أن «نقرأ» تاريخ صدورها بإمعان، ثم عنوانها، ثم مكان صدورها.

وقد عرفنا أنها صدرت عام 1962 في الكويت، وهذه الفترة تمثل الحد الانتقالي الفاصل بين المجتمع القديم، في الكويت، والمجتمع الحديث، حيث تم إعلان الاستقلال (1961) وأجريت الانتخابات الأولى (1962) بعد صدور الدستور، وتحولت الدوائر إلى وزارات.. أي أن «شكل» الدولة العصرية كان يعلن عن نفسه يوما بعد يوم، وكذلك كان التغير في «شكل» المجتمع وعلاقات الناس، إذ بدأ التوسع في البناء للأحياء الجديدة خارج السور، وانتشر التعليم بما فيه تعليم البنات، كما ازدهرت التجارة، وعرف الناس السفر إلى الخارج.. الخ.

هذا الانتقال من نظام وطباع اجتماعية (تقليدية) سائدة، إلى نظام وطباع جديدة، هو أهم ما يلفت نظر



وتتولى سرد حكايتها، وحكاية مجتمعها الكويتي. هذا مع أن المؤلف «رجل» وسنضع في آخر هذه الدراسة الأدبية بعض الملاحق أو الوثائق التي تمثل الصفحات الأخيرة من الرواية، وتتضمن تلخيصاً لموضوعها وأهدافها كما يراها المؤلف (عبدالله خلف) ويتحدث عن هذه المدرسة (نجيبة) على أنها من صناعته، وتحمل وجهة نظره بذاتها، ويقدم للقراء وعدا بتأليف الجزء الثاني معتبراً أن هذا المطبوع هو مقدمة أو جزء أول، ولكن الجزء الثاني الموعود لم يصدر حتى بعدما يقارب الأربعين عاماً منذ صدر الجزء الأول، وليس في هذا ما يفسد علينا تذوق هذا الجزء الأول، وليس فيه ما ينتقص مجهود الكاتب، وكل ما هنالك أن تسارع إيقاع الحياة في الكويت، واتساع موجات

التغيير والتحديث في المجتمع الكويتي لم يعد يكفيها جزء ثان أو ثالث. إنها تحتاج إلى كثير من الأجزاء، لا يستطيع القيام بها كاتب واحد، وهذا ما يحدث الآن، ولذلك لا بد أن نقسراً روايات اسماعيل فهد اسماعيل، ووليد الرجيب، وطالب الرفاعي، وليلى العثمان، وغيرهم (فضلاً عن كتاب القصة القصيرة) لنرى الصورة كاملة، أو أقرب إلى الشمول، فيما تصور من جوانب التغيير والتحديث.

إن المرأة مهمة جداً بالنسبة لفن الرواية، والمرأة - في هذه القطاعات - أساس لا يمكن الغض منه أو تجاهله، بل إن التغيير والتطوير في النظام الاجتماعي يظهر على «المرأة» قبل أي عنصر آخر، كما أن قضية المرأة تتشابك مع قضايا أخرى هي التي تثير الفكر وتلفت الاهتمام، مثل قضية العمل،

## الشكل الفني

إن الشكل الفني هو أول ما يميز الرواية، قبل أن تتميز بموضوعها،

وهذا ما سنشرحه حين نعرض لمحتوى الرواية، والقضايا المثارة بها.

إن الشكل العام للرواية أنها كتبت في «مذكرات» فهذه المدرسة، وجدت ذريعة في زمن ما بين انتهاء مقررات الدراسة، وانتظار موعد الامتحان، فكانت تراجع مع تلميذاتها الدروس المعهود بها إليها، وبين حين وآخر تخرج دفترها سجلت به ذكريات ومشاهدات تبدأ بزمن الطفولة الباكرة، في ظل المجتمع القديم التقليدي، بكل ما كان يظله من أمان، وحرمان معا، ويزحف الزمن لنعرف كيف تعلمت، وكيف تغيرت أوضاع الأسرة. ابتداء من الأب الذي هجر دنيا البحر، واستفاد من التثمين، واشتغل بالتجارة، وتزوج فتاة في عمر ابنته.. مما تجعل نجيبة تنقم على الحياة الجديدة، وتفضل عليها عالمها القديم، وإن كانت لا تعادي التطور في ذاته. فالترقيم مطلوب، وتحديث الحياة ضرورة، ولكن انفلات الأخلاق، والتفكير القديم يفسد كل شيء.

هكذا كان دفتر نجيبة، أو مذكراتها، هو الذي يقود الحدث، ويختار من أمور الحياة الفردية (بالنسبة لها ولبعض من تؤثر من تلميذاتها) وأمور الحياة العامة (المجتمع الكويتي) ما تراه جديرا بأن تحكيه لتلميذاتها. وفي هذه المذكرات سيطرت نزعة «الحكي» والرواية بصيغة الماضي، في تتابع لا يتوقف أو يتداخل مع شيء من الحوار إلا في القليل النادر، وهذا أثر سلبا على التشويق في الرواية، لأن «الصوت الواحد» بطبيعته يؤدي إلى إضعاف الشعور بالحركة، وجدلية التفكير، والقدرة على «الموضوعية» التي لا تستقر إلا بعد عرض وجهات النظر المختلفة. وهذا لا يعني أن تتحول «الرواية» إلى معرض للأفكار

وكذلك فإن أول ما يجتذب انتباه القارئ في الشكل، هو الحجم، أو عدد الصفحات، وقد أشرت إلى أن هذا الشرط متحقق في «مدرسة من المرقاب»، ولكن الحجم ليس كل شيء، بل ليس الأهم، لأن «الشكل الفني» يتجاوز مسألة الحجم إلى طريقة تقديم السرد، وعلاقات الفصول أو الفقرات، وزمان الرواية ومكانها أو أماكنها، ومنظومة الشخصيات التي بها، واللغة أو اللهجة التي كتبت بها.

فبالنسبة لطريقة التقديم، التي تحدد إطار الرواية، فإن هذا يتحدد بالنظر إلى خطوات التدرج في الكتابة. لقد وضع السارد لروايته فهرسا، كالذي نجده في صدر أواخر المؤلفات العلمية، فكأنه يقسمها إلى فصول، دون أن يذكر هذه الكلمة «فصل»، وإن كان بدأ الرواية بـ «تمهيد» وأنهاها بـ «الختام»، كما اختار لكل قسم (أو فصل) عنوانا (انظر الملحق الوثائقي رقم 3)، بل إنه هذا الفهرس بفصل موجز يختار له عنوانا هو «محتوى الكتاب» يلخص فيه الدافع والأفكار التي تضمنها هذا الجزء من الرواية، على وعد صدور الجزء الثاني، ويذكر حوارا حدث بينه هو المؤلف (وليس السارد داخل الرواية) وبين بعض المهتمين، وأبدوا بعض الملاحظات، مما يدل على أنهم قرؤوا الرواية مخطوطة قبل طبعها، وهو يرد عليهم ويبين وجهة نظره.

وفي هذا التقسيم، واختيار عناوين الفصول، والتلخيص في الختام (بعد التمهيد في صدر الرواية) كل هذا يدل على أن الكاتب اهتم بالجانب الفكري، بالقضايا التي يثيرها في روايته، أكثر مما اهتم أو فكر في طريقة صياغتها.

الوعظية التهذيبية التي يحرص عليها أكثر من حرصه على مراعاة أصول الكتابة الروائية، وضرورة أن يبذل جهده في اكتشاف وسائل فنية تزيد جرة التشويق في روايته.

وهنا نلاحظ مسألة مهمة، وهي أن المؤلف لم «يستسلم» لفن المذكرات ويكتفي بتقليب صفحات ما كتبه المدرسة نجية، ويقف «هو» متفرجا. لقد كتب تمهيدا مستقلا (ص 7) وصف فيه مجلس هذه المدرسة، والكراسة التي دونت بها مذكراتها منذ زمن، ووصف المدرسة نفسها، وأنها نموذج للجمال الوطني (الكويتي) كما سيذكر - فيما بعد - أنها تمثل كل بنات البلد (ص 68) وفي نهاية هذا التمهيد تبدأ المدرسة حديثها إلى تلميذاتها وتقرر أن ما كتبه «خير ما أقدمه لكن في هذه الأيام التي سيعقبها الفراق المصني بعد أن قضيت معن أربعة أعوام كاملة». (ص 10). إنها تختتم هذا التمهيد بإعلان أن هذه «قصة حياتي».

ولأنها قصة حياتها فقد كانت الحلقة الأولى عن الطفولة.. ونعرف من السياق أنها تكتب عن طفولتها من موقعها الحالي، أي كما ترى هذه الطفولة بعد أن كبرت، لأنها تصف الأشياء بمنطق الوعي والخبرة. وهذا يوجه نقدا لمنظر الأوراق القديمة (التي تشبه المخطوطات) التي تقرأ منها.

إن نجية ليست متقدمة في العمر، وإذا افترض أنها تحكي عام نشر الرواية، فإنها لم يكن مضى على تخرجها عشرة أعوام!!

إن هذا الفصل الأول بعنوان: «من غير أب» (ص 11 - 22) تبدو المدرسة وتنتهي دون تدخل، وكذلك تبدأ الفصل الثاني:

والمناقشات الفكرية، وإنما يعني ضرورة الحرص على تعدد الأصوات، أي وجود شخصيات مختلفة، أو يختلف بعضها عن بعض في النوع (ذكر / أنثى) والعمر (أطفال / شباب / كهول) والنشاط العملي (تجار / عمال / مثقفين.. إلخ) والمستوى الاجتماعي (أثرياء / كادحين.. إلخ) فهذا يجعل الرواية صورة موضوعية للمجتمع الذي تتحدث عنه، ويثبت فيها الحيوية والتشويق.

ولكي ننصف المؤلف (عبدالله خلف) نقول إن الرواية أشارت إلى كل هؤلاء تقريبا، الأطفال والكهول، والفقراء والأغنياء، وحتى سفهاء تضييع الثروات.. والمثقفين.. ولكن أحدا من هؤلاء لم يحضر بنفسه، لم يتكلم عن تجربته، لم يصور الحياة كما يراها، إنهم جميعا قد حضروا من خلال مذكرات هذه المدرسة، فهي التي تتحدث نيابة عنهم، وتصورهم كما تراهم هي، وتحكم على تصرفاتهم من منظورها الأخلاقي.. وهذا هو معنى أنه ليس في الرواية غير صوت واحد.

إن المؤلف المبتدئ - عادة - يفضل شكل المذكرات، أو اليوميات، أو الاعترافات، أي: السياق الذي يستقل فيه كل فصل بموضوع، لأن هذا يريحه من التفكير في طريقة يربط بها بين أول الرواية ومراحلها حتى آخرها من خلال «قضية محددة» لأن الرابط الوحيد في حالة المذكرات وما يشبهها هو شخص المتكلم فقط. وهذا المتكلم يتنقل بين الموضوعات والقضايا كما يشاء، ودون أن يكشف لنا عن الخطة التي يسير عليها في حديثه.

وكذلك يفضل المؤلف المبتدئ شكل المذكرات لأنها تيسر له إبلاغ رسالته



بكلمة أو تمازحها بحركة.. إلخ. أي أن «الحضور» ارتبط بضمير الغائب. أما ما تقرؤه المدرسة من صفحات مذكراتها فيصور زمنا آخر قد مضى، قد يكون ماضيا قديما -نسبيا- مر عليه عشرون عاما، وقد يكون العام الفائت.. ولكنه الماضي.. وهذا هو معنى أن زمن السرد غير زمن القصة.. فالقصة، أي الحكاية، تنتمي إلى الماضي، أما تشكيلها، وترتيب فقراتها فينتهي إلى الزمن الحاضر.

## المحتوى بين التسجيل والتعليم

لقد انصب اهتمام الكاتب على قضية التحديث واكتساح الطابع العصري لمظاهر الحياة القديمة، الميزة للكويت، سواء في الجوانب العمرانية، والجوانب السلوكية والأخلاقية. وقد تجسد اهتمامه بالجانب العمراني أنه سجل أسماء الشوارع والأحياء، والمسافات، والاتجاهات، وكأنه يريد أن يحتفظ لها بصورة «كتابية» تتجاوز صورة «الكاميرا» في مجال البقاء.

إن المدرسة تنتمي إلى مكان «المرقاب» وهو أحد أقسام المدينة القديمة داخل السور (الشرق والقبلة والمرقاب) واختياره للمرقاب لأن التسمية لا تحدث اضطرابا في الدلالة، فلو قال: مدرسة من الشرق، فربما فهم قارئ بعيد أنه الشرق العربي، أو الشرق الذي تدخل فيه اليابان مثلا.. وكذلك «القبلة» وقد تقرأ محرفة، أو توحى بالمعنى الديني.

إنه يريد: مدرسة من الكويت (بكل ما يعنيه الوطن) فكانت «المرقاب» أكثر طواعية ويسرا في القراءة.. وطرافة كذلك لأن مادة: (رق ب) تعني الرقبة، والمراقبة، والرقابة.. وكلها تدل على قدر

«قصة تعليمي» (ص 25 - 31) ولكن الأسطر الأخيرة في هذا الفصل الثاني من صنع شخص آخر، إذ يقول:

«وهنا انفجرت شفتا كل طالبة عن ابتسامة تدل على المتعة والانشرح، وكأن فيلما رائعا انتهى بقيام المدرسة، وأبدت كل واحدة ارتياحا ورغبتها في تكملة القصة في الحصة القادمة.. وخرجت المدرسة، والطالبات، لقضاء الفرصة الأخيرة».

هذا المقطع - كما هو واضح - ليس مما كتب في المذكرات، ولا ينتمي إلى زمانها، إنه يصف «هذه اللحظة» التي جلست فيها المدرسة تحكي، ثم تنصرف. وهذا يؤدي إلى أن:

1 - السرد راويتان: الأول هو المؤلف الذي يكتب بضمير الغائب، فيقول: ذهبت، وخرجت، وابتسمت.. وهو ضمير العليم بكل شيء، أي يعرف كل ما يجري، ولكنه لا يشارك فيه، وهذا سبب إطلاق مصطلح: ضامير الحكام (الحاضر) «أنا»، وهذه الطريقة في تقديم أحداث الرواية محددة بأن الراوي لن يذكر من الحوادث إلا ما يكون له مشاركة وحضور فيه، وإلا فإنه لن يستطيع أن يبرر لنا كيف عرف كل هذه المعلومات دون أن تكون له مشاركة فيها؟ وقد احتاطت المدرسة لهذا الجانب فكانت - في حالات قليلة - تشير إلى تلميذة معينة، أو صديقة قديمة، أو مقالة في صحيفة، لكي توسع من دائرة المشاهدة التي تتجاوز حضورها الشخصي ولا ترتبط به ارتباطا حتميا.

2 - وللرواية زمان كذلك، فالزمن الحاضر يرتبط بالرواية الغائب العليم بكل شيء، إنه يصف دخول المدرسة، وانصرافها، وما إذا كانت طالبة تقاطعها

وصف الأماكن والأفعال، وتحديد أسمائها، بنزعة التوثيق، وسنرى كيف يتحرك التسجيل والتوثيق معا في اتجاه «التعليم» وهو أحد الأهداف المهمة عند الكاتب.

وقد رأينا من التوثيق ما يتصل بإنشاء أول مدرسة بنات، وأول مدرسة عراقية جاءت لتعليم بنات الكويت وتركت أثرا جميلا، وما يتصل بالمستشفى الأمريكي، ويدخل في هذا ذكر مقالين كتبهما الأديب فاضل خلف (ص 79) ونشرهما في مجلة «الشعب» التي كان يصدرها خالد خلف (وهما شقيقا المؤلف) وقد جاء ذكر البحث في طرحه المهتم جدا بقضية كانت ساخنة في تلك الفترة، وهي قضية السفور والحجاب، والكاتب متحمس للسفور، مطمئن لآثاره الأخلاقية والنفسية، ولا يرى فيه ما يربى من احتمالات الانحراف بالحجاب، غير أنه يسند الإشارة إلى مقالتي فاضل خلف، ومجلة خالد خلف إلى إحدى الطالبات في الفصل. وبالطبع فإن رأي الباحث (فاضل خلف) في الحجاب يتطابق ورأي الكاتب (عبدالله خلف) في الموضوع نفسه، فليس من غرابة في إدخال المقاليتين في سياق الرواية، فهذا يدخل من باب أن الطابع المقالتي الإنشائي يغلب على الأسلوب في كل مراحلها، حيث تراجع الحوار إلى الحد الأدنى.

إن التعليم، والتوجيه السلوكي والأخلاقي، والوعظ هو «الهدف» الذي من أجله تم التخطيط للرواية، وقراءة عناوين الفصول تدل على هذا، ومحتوى هذه الفصول يضعنا أمام مزيد من الأدلة. والرواية تعظ، وتعلم، وتوجه.. في كل شيء.. فليس الحجاب إلا إحدى

من التحكم والأهمية. وليست أحياء الكويت الرئيسية وحدها هي المذكورة، فهناك سكة عنزة، والجابرية (حيث كان السجن القديم)، وشارع دسمان، وحي الرزاقة، وحي الميدان، والفيحاء، والقادسية، والنقرة، وحولي، والسالمية، ومدرسة صلاح الدين وضجيجها وصفارات معلمي الألعاب فيها، التي تفسد على «نجيبة» رغبتها الطاغية في الحديث إلى تلميذاتها.

وتجاوز الرغبة في التسجيل أسماء الأماكن في المدينة، وما حدث من توسع بإنشاء أحياء جديدة، وإنما وصف طبائع الحياة والأخلاق واللهجة كذلك: مثل الحوطة (ص 50) وهواء الكوس (ص 60) والبوشية (ص 64) والمستشفى الأمريكي وعدم اطمئنان الناس إليه حتى تمت معالجة الحصان به (ص 96) والإشارة إلى فتح أول مدرسة للبنات عام 1937 (ص 25) ووصف طريقة توزيع المياه، وشهرة ماء النقرة خاصة (ص 14) وطريقة الكويتيين في الطحن وإعداد الطعام وأنواعه (ص 140 - 141).

في كل هذه الأمور تطفئ رغبة التسجيل، التي تنبعث من عاطفة وطنية جارفة تهيء للكاتب أن هذه الأشياء البسيطة مهمة جدا، ومعه كل الحق - فنيا ونفسيا - فقد لا نشعر نحن الآن بضرورة أن نعرفها، لقربنا منها، أو لأن صورها لاتزال حاضرة في أخيلة آبائنا وأجدادنا، ولكن الأمر لابد سيختلف كثيرا بعد نصف قرن على الأكثر، ولهذا ستكون لهذه الرواية دلالة وثائقية، تنافس أهميتها الفنية.

يمتزج التسجيل الذي يعتمد على

ولكنها حين بدأت أخذت اتجاهها جادا شديد التواصل مع المجتمع، شديد الاهتمام بالمستقبل.

ولقد تضمنت الرواية في سياقها بعض «قصص» تبدو عابرة، وكأنها صفحة محكية بالمناسبة، ولكنها من الناحية الفنية ذات جودة خاصة، مثل تلك الفتاة التي وصفت بأنها مجنونة، أو ذات طبع خاص، وكيف أحببتها المدرسة وكشفت من خلالها عالما من الحساسية والصدق والنبيل، وكان أسلوب العرض في هذه القصة، أو مع هذه الشخصية رمزيا شعريا نادرا (ص 100) وكذلك قصة التثمين (ص 145) وقصة زواج الأقارب (ص 129) فهذه المواضيع تتميز بالحيوية والخصوصية التي تجعل منها قصصا (قصيرة) قائمة بذاتها.

ثم نراقب ذلك الحنين الرومانسي الجارف المتعاطف مع الماضي (برغم هذا القسم من الرواية الذي يضع له عنوانا: العقل والنطق فوق القلب والعاطفة) لقد كان الكاتب مع عواطفه، مع كويت ما قبل النفط، مع عصر راعي الماي (ص 13) والكندر (ص 14) وماي النقرة وماي السد (ص 14) وحتى الطرار (ص 15) والشاوي (ص 29) والبوم الطيار (ص 20) الذي تألم كثيرا - أو تألمت نجبية نيابة عنه وسجلت اليوم الحزين الذي تم بيعه فيه.

إن الإنسان ليس نباتا ماثيا يرسل جذوره يلعب بها التيار، إنه «شجرة» أرضية، تعيش بالجذور، وبالتربة الصالحة، تتطلع إلى الأعلى، ولكنها تبدأ من تراب.. وهذه الرواية تؤكد هذا المعنى (الإنساني) في رصدها لأهم وأخطر مراحل التحول في الحياة الاجتماعية في الكويت.

القضايا المهمة، والتي تناولتها الرواية في أكثر من مكان، وعلى أكثر من مستوى (انظر ص: 69 - 79، ويعود إليه مرة أخرى ليس كقضية موضوعية اجتماعية، بل كقضية أسرية تتعلق بهذه المدرسة تحديدا ص 123) فيألى قضية الحجاب:

سلبيات التثمين وسلوكيات من رشهم النفط (ص 50) + (ص 145) الدعوة إلى تحديد النسل، ومشكلات زواج الأقارب (ص 129) ضرورة نبذ الكلمات الأجنبية (ص 40) حيث رفض مصطلح (الأبله) للمدرسة.

ضرورة نبذ الكلمات الطبقية (ص 67) حيث رفض استعمال كلمة «الفراشة» تحديث أساليب الحياة داخل البيت، وخصوصا ما يؤكد على العلاقات الأسرية فلا يكون «الرجال بروح والنساء بروح» (ص 157). ومن التعليم اهتمام هذه المدرسة (التي تنطق بصوت المؤلف) بتلخيص جذور الأفكار وشرح قوانين الحضارة، من مثل:

أفلاطون ومدينته الفاضلة (ص 109). مفهوم الضمير كما تحدده الفلسفة (ص 113)

تطور مفهوم العبادة (ص 119) العلاقة بين الثقافة والمرض النفسي (ص 121)

معنى المراهقة (ص 164) الآثار التربوية السلبية لتفضيل الولد الذكر، على الأنثى في الأسرة (ص 171) هذه بعض إشارات لمرتكزات الفكر والثقافة في «مدرسة من المرقاب» تلك الرواية المهمة في وضع علامة بارزة على مسيرة فنون النثر في الأدب الكويتي، التي تأخرت كثيرا عن الشعر،



## ملاحق وثائقية من الرواية

### الملحق الأول:

ختام الرواية، ويكتب بلسان السارد الغائب، يعتذر فيه عن السارد الحاضر (المدرسة) ويعد بالجزء الثاني المنتظر، ويرسل نصائحه بشكل مباشر، مؤكداً على أهمية العفة الأخلاقية.

### الملحق الثاني:

وفيه يلخص الكاتب موضوع الرواية، وأهم ما طرح من قضايا اجتماعية، ويشير إلى أن هناك من ناقشه رافضاً توقفه حيث توقف الجزء الأول، وردّه على هذا.

### الملحق الثالث:

على غير عادة فن الرواية يضع الكاتب لروايته «فهرس» ولكنه يتجنب هذه الكلمة التي يشعر بغرابتها على أساليب الإخراج الفني للروايات، ولهذا يختار لها عنواناً عاماً هو «في الكتاب».

ويلاحظ أن بعض الفصول لم تقف عند العنوان الكبير في أول الفصل، بل تضمنت عنواناً داخلياً أيضاً. انظر ص (108).

## الملحق الأول الختام

هذا ما سمح به الوقت، فقدمت لطالباتها فيه شيئاً من مذكرات حياتها. من بيئتها الكويتية ومن حياتها. وتكلمت عن الصراع القائم بين الجهل والثقافة والتقاليد التي تحول بين المتقدمين الذين ينشدون الحياة الجديدة وبين غاياتهم وأهدافهم. والآن وقد ذهب الوقت وقرب

الامتحان فلا يسعها إلا أن تختتم مذكراتها إلى الحد الذي وقفت عنده. ولكن مازال الكثير في طيات دفتر الكبير الذي تحمله لم تمسه.. وهل لها عودة في ذلك فتتم الجزء الكبير المتبقي منه؟؟ ولكن كيف، وهذه طالبات السنة النهائية. كيف تتم ذلك وهن خارجات؟ لا إن ذلك سيتم بعد الامتحان، وذلك في الوداع الأخير.. أما أنا يا عزيزي القارئ فأقدم لك هذا الجزء الآن وبعد ذلك أقدم لك الجزء الأكبر، الجزء الثاني، الذي كان الجزء الأول عبارة عن مقدمة له وتمهيداً لدخول القصة التي تنتهي بزواج، واقتدي بكل كتاب أنزله على عياده. وأحاول أن أهتدي إلى كل خيرة أراها.

ولهذا أقول لاخواني إن عدم الاقبال على الزواج فضيلة ومكرمة إذا كان المرء ما يزال يفكر في اقتراف الآثام والجرائم. وأنني لا أعاتب من ينكب على اللهو وهو أعزب، ولا أقول له كف عن ذلك، بل ربما شجعه. ولكني اعتبره مجرماً آثماً إذا جاء ذلك بعد أن يقترب بشريكة حياته أو تقترب بشريك حياتها. يجب أن يغير المرء مجرى حياته بعد الزواج، وكل هذا الحديث عن فلسفة الزواج والحب وما إلى ذلك سيأتي في الجزء الثاني من كتاب مدرّسة من المرقاب وذلك عن قريب بإذن الله. والله ولي التوفيق.  
عبدالله خلف

### الملحق الثاني محتوى الكتاب

هذه مذكرات في قصة بدأتها أولاً بالتحدث عن نشأتي في البيت الكويتي القديم بين عائلة لا تعرف أباً لها وذلك بحكم الحياة المعيشية آنذاك. وتحدثت عن

القيمة إلى الحياة الجديدة وسيرى في هذه الجولة قصة طويلة بدأت في الارتكان على شخصية معينة ثم بعدت إلى التحدث عن صور مختلفة في البيئة الكويتية، حتى أن الكتاب كاد أن ينتهي وهو يتساءل عن العودة إلى الشطر الثاني من حياة هذه المرأة أو هذه الفتاة، ماذا عملت بعد ذلك وما هو العمل الذي حققته للوطن بعد ذلك، وكيف صارت حياتها بعد ذلك؟ هل كوّنت أسرة لها؟ هل لها شأن خاص في حياتها العائلية. إنك. ويقصّدي هنا. لم تحدثنا عن شؤونها الخاصة كما اعتدنا مشاهدتها في معظم القصص. فأقول: إن ذلك سأشير إليه في النصف الثاني من هذا الإطار، أي في الجزء الآخر من هذا الكتاب، وستتكم عن فلسفتها في الحياة ورأيها عن الزواج. أما أنا فأقول لك أيها القارئ الكريم إن الشاب الآن بعد أن نضج وتفهم الأمور أخذ يتطلع إلى المستقبل غير نظرتة الأولى التي كانت متركزة على الزواج فقط، إن الزواج ما هو إلا عنصر من عناصر عديدة في حياة الإنسان. هناك العلم الذي هو أفضل من الزواج، والذي لا بد منه، فلا حياة دون العلم. وإني شخصياً إن لم أر أساساً قوياً ترتكز عليه الحياة الزوجية فأفضل التضحية وعدم الإقبال على هذا الأمر. الزواج شيء رفيع له قدسيته، وإن لم يبن على أساس قويم فسيكون مصيره الانهيار. والانهيار هذا أي الطلاق في نظري ما هو إلا جريمة إنسانية كبيرة أشد من أي جريمة وجريمة اللص أو الخائن أو المخرب تهون وتصغر أمام هذه الجريمة النكراء التي تشنت أفراد العائلة وتقطع أو اصر الحنان والمودة في بناء المجتمع. وكذلك الطلاق غير المباشر هو أيضاً في نظري جريمة

متاعب الأم وكيف كانت هي الحاملة كل أعباء الأسرة بين الفقر ومولداته. وتكلمت عن الفراغ الذي كان يتركه الأب في المنزل أثناء خروجه وأثر هذا الفراغ في نفوس أفراد العائلة، حتى انتهت حياة البحر ورست فوق الشاطئ وأخذ الأب يعمل داخل المدينة. وبعد ذلك أتت المادة والثروة المفاجئة وغير مجرى حياة الفرد وتقلبت الأحوال على أعقابها. وحدث الانهيار الاجتماعي الذي تسببه كل ثورة، وهذه المادة وانبثاق النفط ثورة صناعية لا تختلف عن الثورة الصناعية التي حدثت في أوروبا.. وحدث الانهيار. وعلينا بعد أن هدأت عواصف هذه الثورة أن نحمل كل الانقراض ونبني مجتمعنا بناء صحيحاً وقويماً على أسس متينة قوية. ولكي أشرح هذا الانهيار أو الزلزال الذي حدث، عليّ أن أتكم عن كل المؤثرات التي تقف في حياة الإنسان. وأخص في هذا الحديث التكم عن الشباب والمرأ الكويتية بصورة خاصة. وذهبت وتحدثت عن الشباب وعن أشياء خالها الكثير أنها بعيدة عن صلب القصة، فأقول له إن كل هذا ما هو إلا مؤثرات حدثت وهي التي غير مجرى حياتي، فلا بد من التحدث عنها. وأن جميع الذي فات من هذه المذكرات لا أعتبرها إلا مقدمة لكتاب، وهذا الذي أريده أن يكون، يكون الذي تحدثت عنه جزءاً خاصاً على أن يتممه جزء آخر. واتضح لي مؤخراً أن زميلاً أخذ هذه المذكرات وحديثي قائلاً: يسرني أن أقدم إلى القراء الكرام هذا الكتاب الجديد من نوعه، كتاب يتكلم بلسان المرأة الكويتية ويحلل أفكارها وآراءها، وإني أحبذ أن تجمع كل هذه المذكرات في مجلد واحد ولكن المجال لا يتسع، ولهذا قررت أن أجول بالقارئ أولاً من بداية حياة الأسرة الكويتية

هذا أنني أحمل على شيء ديني أبداً.  
ولكني كما قلت إنني آخذ ما يطيب لي من  
كل كتاب سماوي، وما هذه الكتب إلا  
هداية من الله إلى عباده، وأنا عبد له،  
بالإضافة على اسمي الصريح الذي يؤكد  
أنني عبد الله فإنني أتقرب

كبيرة إن لم تكن جريمة. ومادمت والله  
الحمد مسلماً، والإسلام يحترم كل  
الأديان ولا ينكرها، فإنني أفتخر بالإنجيل  
الذي ورد فيه التحريم على تعدد  
الزوجات وخلق فيمن يؤيد هذه الفكرة  
روح التضحية والاخلاص. وليس معنى

## الملحق الثالث في الكتاب:

### صفحة

5	.....الاهداء
11	.....1- من غير أب
25	.....2- قصة تعليمي (تعليم المدرسة)
33	.....3- انتهاء حياة البحر
40	.....4- آبله.. نجبية
47	.....5- الثروة المفاجئة
59	.....6- الواجب.. والواقع
67	.....7- قصة الحجاب
91	.....8- الفيلسوفة الصغيرة
115	.....9- العقل والمنطق فوق القلب والعاطفة
121	.....10- أمراض النفس <a href="http://Archivebeta.Sakhr.it.com">http://Archivebeta.Sakhr.it.com</a>
139	.....11- الكويت قبل النفط وبعده
151	.....12- إن شاء الله.. والغنيمة
163	.....13- عهد الطيش
175	.....14- الختام
177	.....15- محتوى الكتاب
181	.....16- في الكتاب

عني النقاد العرب برواية (أنت منذ اليوم) (١) لتيسير سبول لأنها تعبر عن رؤيا المثقف العربي لهزيمة حزيران / يونيو ١٩٦٧، وخصوصا القمع الذي خلق مواطنين يشعرون بالاغتراب عن مجتمعهم وأمتهم. ولا شك في أن هؤلاء النقاد درسوا رواية سبول في سياق حديثهم عن أسباب هزيمة حزيران (٢)، ومن ثم كان تحليلهم مضمونيا يعنى بأفكار رواية سبول ويعاف بناءها الفني. وقد أضاء تحليلهم المضموني لجانبيين الأساسيين في (أنت منذ اليوم): القمع والغربة، ووضح أثرهما في الإنسان العربي، وقدم الدليل على ريادية تيسير سبول في النزوع الانتقادي للأمة العربية: تربية ونظاما وسياسة. وعلى الرغم من ذلك كله فإنني أعتقد بأن قيمة رواية سبول وريادتها الحقيقية تكمنان في (تحديث) الرواية العربية، وخلخلة الأرض الصلبة التي تقبع فوقها الرواية التقليدية العربية. وتحديد هذا التحديث يحتاج إلى المنهج الشكلي الذي استندت إليه، وهو منهج بدأت طلائعه (٣) تغزو رواية سبول.

### ١- في المنهج والمصطلح:

استندت في تحليل الشخصية والراوي في (أنت منذ اليوم) إلى المنهج الشكلي، وهو منهج لغوي يملك اجراءات نقدية ملموسة قادرة على توضيح الطريقة التي

الشخصية والراوي

ARCHIVE

http://Archivebeta.Sakhrit.com

• الدكتور سمر روعي الفيصل



الذي لا يتجسد إلا من خلال ملفوظه) (4). وربما صحت تسميته (الكاتب الضمني)، لأن الروائي لا يسرد حوادث الرواية بنفسه، بل يبتدع راوياً أو رواية لأداء هذه المهمة. ومن ثم يصبح الراوي مسؤولاً عن سرد حكاية الرواية وبناء عالمها المتخيل تبعاً لحلوله داخل نص الرواية، في حين يبقى (الروائي) - تبعاً لمفهوم النص لدي - خارج الرواية يبني ولكنه ينسب هذا البناء إلى الراوي. ويختلف الراوي حسب الموقف الذي يرتضيه الروائي لنفسه، سواء أكان الموقف موقف الاختفاء التام أم موقف المشارك المنحاز أم موقف الحيادي العالم. ففي موقف الاختفاء التام هناك تعدد في الرواية، وفي موقف المشارك المنحاز هناك راوٍ ممثل يحل في إحدى الشخصيات الروائية، وفي موقف الحياد هناك راوٍ عالم بكل شيء يتحرك بحرية داخل الرواية. ولسوف أجدد الراويين اللذين نهضاً ببناء رواية (أنت منذ اليوم)، وأحل نوعهما وإمكانية تعديلهما، وأسعى بعد ذلك إلى تحقيق هدف يخرجه السؤال الآتي: أين يقف الراوي مما يرويهِ؟

أما مصطلح الشخصية فالمراد به: الشخصية داخل المجتمع الروائي، في حين أقصد (بالشخص): (الإنسان الفرد كما هو موجود في الواقع، أي ذلك الإنسان الحي الذي يعمل ويعيش ويفكر) (5). ولقد خلقت لغة الروائي الشخصية الروائية (6) بوساطة الخيال، مما جعل مفهومها تخييلياً لسانياً. فهو تخييلي لأن الشخصية تخلق بوساطة الخيال الإبداعي للروائي، وهو لسانى لأن اللغة هي التي تجسد الشخصية المبدعة. وقد حددت هذا المفهوم التخيلي اللساني لأنه أساس الإجراءات النقدية المعتمدة

قدم تيسير سبول بوساطتها نوعين من الرواية، وبنى استناداً إليها روايته. وإذا كان المنهج الشكلي يخدمني في تحليل بناء الشخصية والراوي في رواية (أنت منذ اليوم) فإن الواجب النقدي يدعوني إلى القول إنني لم أختَر هذا المنهج لرغبتى فيه فحسب، بل اخترته لإيماني بقدرته على تحليل الشخصية في رواية سبول، وهو تحليل لم يلتفت إليه أحد في حدود ما أعلم، ولكن المنهج الشكلي، كما هو معروف، ليس واحداً بل هو مناهج عدة كنت اخترت منها المنهج البنيوي الشكلي، ولم أختَر المنهج البنيوي التكويني، منهج لوسيان غولدمان، لأن الدراسات النقدية التي حللت رواية (أنت منذ اليوم) - وهي غالباً ذات منهج اجتماعي - نابت مناب المنهج البنيوي التكويني حين غنيت برؤيا المثقفين العرب لهزيمة حزيران، وعدت (عربي) - بطل رواية سبول - ممثلاً لها وكأنه يعبر عن رؤيا شريحة الاجتماعية المثقفة ولا يعبر عن رؤيا الفردية. أما اختياري المنهج البنيوي الشكلي فقد نبغ من قدرة هذا المنهج على أن يحلل جوانب من (الشخصية في رواية (أنت منذ اليوم) لا يلتفت إليها - في العادة - المنهج البنيوي التكويني (أو: التوليدي). ولئلا يكون هناك لبس في استعمالى هذا المنهج فإنني أرغب، بداية، في توضيح المصطلحات الثلاثة الآتية: النص - الراوي - الشخصية، وهي المصطلحات الرئيسة في التحليل.

أقصد بالنص نص رواية (أنت منذ اليوم) لتيسير سبول. والنص الروائي عندي مستقل عن صاحبه، مغلق على نفسه، مكتف بقوانينه الداخلية، تسمح لغته بمعرفة العناصر الفنية التي أسهمت في بناءه. أما الراوي فهو الصوت الخفي

أن نستخلصها من سلوك الشخصية وأفعالها (8).

### ب - الاسم الشخصي:

يحدد الاسم الشخصية داخل الرواية ويجعلها معروفة. ولكن هل يكتفي الروائي بالاسم أو يقرنه بكنية ونسبة؟ لذلك علاقة بالمعلومات المقدمة عن الشخصية؟ ما الحوافز التي دفعت الروائي إلى استعمال هذه الأسماء؟ إن الإجابة عن هذه الأسئلة تسهم في تحليل بناء الشخصية الروائية، سواء أكان اختيار اسم الشخصية مقصوداً أم لم يكن. ذلك لأن هناك رابطاً منطقياً بين الشخصية واسم العلم الذي يدل عليها (9)، ولهذا الرابط دلالة تتضح لدى التحليل.

### ج - تصنيف الشخصية:

هناك تصنيفان شائعان للشخصية، هما التصنيف الشكلي الذي يركز على مهمة الشخصية في النص وعلاقتها الشكلية الخاصة بالشخصيات الأخرى. والتصنيف المضموني الذي يعتمد على الصلة الوثيقة بين الشخصيات والحوادث. وهذان التصنيفان يعتمدان على تقسيم النص إلى شكل ومضمون، وهو تقسيم لا تعترف البنيوية الشكلية به. ومن المفيد أن أقول هنا إن النقد التقليدي اعتمد هذين التصنيفين حين قدم ثنائياته المعروفة (تحليلية / تمثيلية - بسيطة / مركبة - مسطحة / نامية)، وهي تصنيفات تخدمنا في فهم الشخصية داخل الرواية، ولكنها لا تعيننا على معرفة بنائها. بيد أن هناك تصنيفاً آخر ثلاثياً

لدي في تحليل بناء الشخصية الروائية. ذلك أن الشخصية تركيب أبدعته مخيلة الروائي وجسدهته اللغة. ولا سبيل إلى معرفة التركيب إذا لم نطلق من اللغة التي جسدهته وجعلته الشيء الوحيد الملموس بالنسبة إلى الناقد والقارئ على حد سواء. أي أن الشخصية وحدة دلالية ذات دال ومدلول كآية علامة لغوية. أو فلنقل إن الرواية تبدأ تطرح الشخصيات بيضاء من حيث الدلالة، ولكنها شيئاً فشيئاً تروح تملؤها بالنعوت والمعلومات والأسماء والتصنيفات مما يجعلها ذات مدلول محدد تابع لاختيار الروائي وأهدافه. فإذا لاحظنا هذا الدال (البياض الدلالي) وهو يمتلئ بالمعلومات ويحدد بالأسماء والصفات ويصبح له مدلوله الخاص، استطعنا معرفة بنائها. وقد سبقني حسن بحراوي إلى تحليل بناء الشخصية في الرواية المغربية استناداً إلى ذلك (7)، ولا أرى مانعاً من متابعتها في اعتماد الإجراءات النقدية الثلاثة الآتية:

### أ - تقديم الشخصية:

المراد هنا الطريقة التي قدم بها الروائي شخصيته الروائية. وقد اقترح فيليب هامون (Ph. hamon) مقياسين لمعرفة هذه الطريقة، هما المقياس الكمي والمقياس النوعي. (ينظر الأول إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية، ويحدد الثاني مصدر تلك المعلومات: هل تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة، أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلف، أو فيما إذا كان الأمر يتعلق بمعلومات ضمنية يمكن

المعلومات يضمن وضوح الشخصية أمام القارئ. وقد خرق تيسير هذا التقليد الروائي فطرح شخصية (عربي) من غير معلومات توفر لها الوضوح. ذلك أن القارئ لا يعرف عن (عربي) غير مظهره الخارجي، وعن دراسته في الجامعة، وعن الحزب الذي انتسب إليه. والرواية تنص صراحة على أن (عربي) من أصل ريفي، ولكنها لا تقدم للقارئ أية معلومات عن قرينته أو بلده (13)، ومن ثم تركت قارئها يتساءل: ما اسم الدولة التي قدم عربي منها؟ ومن الذي يمدّه بالمال في أثناء دراسته؟ وماذا يدرس؟ وما علاقة مخبرات الدولة التي يدرس فيها بتعيينه بعد تخرجه في الجامعة؟ وهل انتسب إلى الحزب بعد دخوله الجامعة أو قبل ذلك عندما كان صغيراً؟ (14). لقد طرح تيسير

سبول شخصية عربي من غير أن يقرن هذا الطرح بمعلومات تجعل الشخصية واضحة، مما يبل على أنه كان راغباً في أن يقدم للقارئ شخصية يكتنفها الغموض.

ولكن المقياس الكمي لا يستطيع وحده أن يمدنا بما نحتاج إليه لفهم تكوين الشخصية ومقومات بنائها. (فالاعتماد على المعلومات الكمية وحدها لا يؤدي إلى رؤية متكاملة للشخصية من جميع جوانبها، وإنما يخبرنا عن بعضها ويحجب بعضها الآخر. لهذا يأتي المقياس النوعي ليدقق في مصدر المعلومات المقدمة عن الشخصيات والطريقة المختارة لعرضها في السرد) (15). وقد عني تيسير سبول بالمقياس النوعي على نحو مغاير لما هو مألوف في الرواية التقليدية، فلم يستعمله في التدقيق في مصدر المعلومات لأنه لم يقدم عن شخصية (عربي) معلومات تحتاج إلى تدقيق، بل

يساعدنا على تحليل بناء الشخصية الروائية. وهذا التصنيف (يستند إلى الجانب الشكلي في تحديد مراتب الشخصيات داخل الرواية) (10)، كما يستند إلى إمكانية العثور على الشيء المشترك بين مجموعة من الشخصيات قبل تعرف خصوصية كل منها (11).

## ٢- الشخصية:

تضم رواية (أنت منذ اليوم) أربعاً وخمسين شخصية (12) إضافة إلى بطل الرواية (عربي). وقد ميزت شخصية (عربي) من الشخصيات الأخرى استناداً إلى تمييز نص الرواية له واهتمامه به، ولأن بناء الشخصيات الأربع والخمسين لا يتضح بمعزل عن شخصيته.

من الواضح. بادئ بدء، أن تيسير سبول خرق التقليد الروائي العريق القاضي بتوضيح الشخصية أمام القارئ ليتمكن من متابعة حياتها الروائية. وتتضح الشخصية عادة في بدايات الرواية من خلال المعلومات التي يقدمها الروائي عنها، سواء أكانت المعلومات وصفاً لمظهرها الخارجي وطبيعتها ومزاجها أم كانت تحديداً لعلاقاتها الروائية. ويقاس وضوح الشخصية استناداً إلى (كمية) المعلومات التي قدمها الروائي عنها، ولذلك يعد (المقياس الكمي) إجراءً نقدياً صالحاً لتحديد نسبة الوضوح في الشخصية الروائية. وليس في الرواية التقليدية قانون صارم للمقياس الكمي، إذ إن الروائي حر في أن يطرح المعلومات كلها في بداية الرواية، أو يجعلها منجمة بحيث يتعرفها القارئ شيئاً فشيئاً. ولكن الروائي التقليدي في الحالات كلها مطالب بقدر كاف من

الأرض بأرجلهم مستنكرين الاستعمار (18) ومذيعوه ينددون بصانعي المؤامرات (19)، و (كراساته) مضجرة (متشابهة لا معنى لتوزيعها كل أسبوع) (20) لأنها تسقط الاستعمار ولا تقول كيف يتم إسقاطه. وحين يستاء الناس من حكامهم ويخرجون إلى الشوارع منددين بهم يتصدى لهم الجنود ويطلقون عليهم النار (21)، وتستمر الأناشيد الثائرة في المذيع تندد بالاستعمار والمخربين والشعوبيين. هذا جانب من فوضى السياسة في المجتمع. وهناك جانب آخر هو ظهور الزعيم والمخابرات وتلاشي الاجتماعات الحزبية، ثم الانقلاب على الزعيم وبقاء المخابرات وعودة الحزب إلى نشاطه مع عودة الحياة البرلمانية. تلا ذلك انقلاب آخر عاد فيه الحزب إلى الحكم وبقيت المخابرات نشطة. وقد توج هذا التاريخ المملوء بالشعارات والانقلابات والفوضى السياسية بهزيمة حزيران.

الايخوتاف المجتمع عن السياسة. فأبو عربي قاس يضرب القطة حتى تموت، ويتهم ابنه (عربي) بالسرقة من غير برهان، ويضرب زوجته فيجعلها مستاءة كثيرة البكاء. وأم علي تدفع ابنتها (عائشة) إلى غرفة عربي لتنال أجرا إضافيا يعينها على الحياة. التاريخ أيضا مثل الحاضر. فقد استدعى الخليفة ابن القاسم القائد الذي فتح البلاد ونصر الإسلام، فوضعه في جلد بقرة وخاطه عليه ثم رماه في النار.

تلك الفوضى السياسية والتدني الأخلاقي ومخازي التاريخ وانحطاط التربية قدمت بتدرج واضح بحيث تداخلت أمور السياسة بأمور المجتمع والتاريخ والتربية، وحدث الانتقال من مكان إلى آخر، ومن الحاضر إلى الماضي

استعمله في تقديم ما يحيط بعربي مع تعزيز الغموض في شخصيته. وتعبير آخر أقول إن تيسير سبول سلط الضوء على الأمور المحيطة بعربي محاولا في الوقت نفسه زيادة نسبة الغموض في شخصيته الروائية، وكأنه سعى إلى نوع من التناقض بين غموض الشخصية ووضوح العالم الروائي المحيط بها.

وأستطيع توضيح هذا الأمر من خلال الإشارة إلى المبدئين الأساسيين في المقياس النوعي، وهما التدرج والتحول. فالتدرج أساسا هو الانتقال من العالم إلى الخاص، أي الانتقال من مظهر الشخصية إلى صفتها الاجتماعية ووظيفتها الروائية. ويحرص الروائي في أثناء ذلك على إقامة علاقة عضوية بين صفات الشخصية والحوادث الاجتماعية يمهّد بها للتحول الذي يطرأ على الشخصية في خواتيم الرواية. وهذا كله ينطلق من أن الشخصية تملك صفات يعرفها القارئ من خلال المعلومات التي قدمها الروائي عنها (المقياس الكمي)، ولكن علاقة الشخصية بالحوادث المحيطة بها تدفعها رويدا رويدا (بتدرج) إلى تغيير موقفها، مما يجعل تحولها في نهاية الرواية مسوغا أمام القارئ لأنه نتيجة طبيعية لتفاعلها مع الحوادث. غير أن تيسير سبول لم يستعمل مبدأ التدرج لإقامة علاقة ما بين (عربي) وما يحيط به من حوادث روائية، بل استعمل هذا المبدأ ليرسم صورة شاملة للمجتمع الذي يعيش عربي فيه.

أما عربي نفسه فجعله ثابتا لا يبالي بما حوله، مكتفيا بالرؤية والسماع (16) بعيدا عن المشاركة والتأثر. فخطباء الحزب الذي انتسب عربي إليه مشغولون بتحديد أعداء الأمة ورسم معالم الوحدة العربية الصحيحة (17)، وشعراؤه يضربون



بالتدرج نفسه من غير ربط المشاهد والمقاطع بعضها ببعض. فالصور المختلفة تتوالى على هيئة مشاهد أو حوارات أو أخبار. وعربي وسط ذلك كله ثابت لا يتغير: يعاقر الخمرة، ويلحق النساء، ويبقى في الحزب والجامعة، ويستمر في رؤية الكوايس المزعجة. وحين تقع الحرب يشعر بضرورة التحرك ولكنه لا يفعل شيئا، حتى إذا حلت الهزيمة ورأى آثارها (دفن رأسه في الفراش وبدأ ينتحب) (22). وكان نحيبه تعبيرا عن تحول موقفه تحولا بسيطا ينم على نوع من الاهتمام بما يجري حوله. وقد مهد تنوع الحوادث وتدرجها للهزيمة كما مهد للتغير في شخصية عربي. ولكن، ما طبيعة هذا التغير؟ لا يخبرنا النص بشيء مكتفيا بأثر الهزيمة في خللة اللامبالاة التي اتصف بها موقف عربي من المجتمع المحيط به. لقد شعر عربي عند قيام الحرب بضرورة التحرك، ولكنه لم يتحرك، بل بقى في منزله منتظرا ما ستؤول إليه الحرب. وحين حلت الهزيمة اكتفى بالبكاء والاستنكار ولا شيء غير ذلك. ولا شك في أن هذا التحول البسيط لا يوضح شيئا ذا بال في شخصية عربي المغتربة عن مجتمعها من غير مسوغ روائي لهذا الاغتراب، مما جعل الرواية تنتهي بما بدأت به من غموض في شخصية عربي. بيد أن غموض شخصية عربي لم يصنعه إهمال المقياس الكمي وتحويل المقياس النوعي عن اتجاهه التقليدي فحسب، بل أسهم فيه اسم (عربي) أيضا. فقد ورد هذا الاسم بصيغة الأفراد، وهذه الصيغة مألوفة لدى الروائيين (23) ولكنها ليست مألوفة في الواقع الخارجي الحقيقي. ففي هذا الواقع يحمل الشخص اسما ونسبة، وربما حمل لقباً يحدد مهنته

أو وضعه الاجتماعي ويؤكد فيه سمه معينة (24). ويقرن الاسم في الواقع الحقيقي بالنسبة دائما وباللقب أحيانا لتمييزه من الأشخاص الآخرين. وقد حاكت الرواية التقليدية الواقع فأطلقت على شخصياتها أسماء مقرونة بنسبتها وألقابها بغية الإيهام بواقعيتها وللإسهام في جعلها واضحة أمام القارئ من غير أن يختلط أمرها عليه. فإذا أعتقد الروائي بأن اسم شخصيته غامض سرد ما يزيل غموضه، واتخذ السرد في هذه الحال (شكل الحكايات أو يكون تطويرا للمفوضات ككائية لصيقة بدلالة ذلك الاسم) (25). والواضح أن تيسير سبول أطلق على شخصيته اسم (عربي) من غير أن يقرن هذا الاسم بنسبة توضحه ولقب يزيد وضوحا. ذلك أن (عربي) ليس شخصية هامشية في النص، ولو كان كذلك لاكتفى القارئ باسمه الشخصي. إن (عربي) شخصية محورية، بل إنه بطل الرواية، ولا بد من أن يسهم اسمه ونسبته في وضوحه أمام القارئ. ولكن تيسير سبول حجب عنه النسبة، ومنحه اسما غامضا هو (عربي). ويرجع غموض اسم عربي إلى أنه ليس من الأسماء الروائية العربية الشائعة، بل هو صفة. كما أنه في رواية (أنت منذ اليوم) نكرة (عربي) وليس معرفة (العربي). فهل رغب الروائي في أن يجعل اسم شخصيته رمزا لاي عربي لتكون التسمية منطلقا لتأويلات القراء وتفسيراتهم وربطهم الاسم بدلالات الفوضى والهزيمة في المجتمع الروائي، أو أنه لم يقصد ذلك؟ إنني ميال إلى أنه أراد (الرمز)، ولكن منهجي بعيد عن التأويل، ومن ثم فإنني أعتقد بأن اسم عربي غامض لأن النص لم يقدم ما يجعله واضحا.

أخلص من الحديث السابق إلى أن بناء شخصية (عربي) يختلف اختلافا جذريا عن بناء الشخصية في الرواية التقليدية. ففي بناء شخصيته عزوف عن (الوضوح) الذي يعد المعيار الأساسي للشخصية في الرواية التقليدية، واهتمام جلي (بالغموض) الذي يعد معيارا أساسيا في الرواية الجديدة. وقد دلتني طريقة تقديم شخصية عربي بمقياسيها الكمي والنوعي على الأسلوب الذي اتبعه تيسير سبول لتوفير (الغموض) لشخصيته الروائية، سواء أكان هذا الأسلوب إهمالا للمعلومات أم تثبيتا لصفات عربي في مجتمع روائي يمحور بالفوضى السياسية والاجتماعية والأخلاقية.

كما دلني الاسم الشخصي لعربي على محاولة أخرى لتعزيز الغموض في شخصيته. وقادني إهمال تصنيفه إلى الرغبة في نفي (الصراع) الذي يعد عاملا حاسما في توفير (المقروئية) والتشويق للرواية التقليدية. وإذا تذكرنا هنا ما سبق قوله من أن هناك أربعاً وخمسين شخصية غير شخصية عربي وجب علينا تقديم تحليل آخر لبناء هذه الشخصيات لمعرفة موقعها من بناء شخصية عربي خصوصا، ومن بناء الشخصية في الرواية التقليدية والجديدة عموما. لاحظت أن الشخصيات الأربع والخمسين تنضوي تحت ستة أنواع من الشخصيات، هي:

## أ- الشخصية المعرفة بأل العهدة:

وهي ثماني عشرة شخصية: الجنرال - الزعيم - المؤذن - الإمام - المعلم - الشعراء - الطالب - المحارب - الخادمة - الديكتاتور -

وإذا غادرنا الاسم الشخصي إلى تصنيف شخصية (عربي) لاحظنا الغموض نفسه. ذلك أن الروائي التقليدي يسمي شخصياته ويطلقها مقرونة بمعلومات، ثم يروح في أثناء تحديده علاقاتها بالحوادث يصنفها ليوضح آراءها ومواقفها وطبيعتها، لأن وضوح الشخصيات مقترن بتصنيفها، كما أن التصنيف مرتبط بالصراع. فهذا الصراع يسمح بتصنيف الشخصيات إلى خيرة وشريرة، أو ذات مواقف متناقضة من الحوادث الروائية. وكلما نما الصراع وتعمدت الحوادث زادت الشخصيات وضوحا، لأن صراعها مع الشخصيات الأخرى كفيل بتوضيح آرائها ومعتقداتها ومواقفها. وليس هناك شيء من ذلك كله في رواية (أنت منذ اليوم). ففي شخصية عربي جوانب إيجابية وأخرى سلبية، ولكن الرواية لم تطرح (عربي) مقابلا لأية شخصية أخرى، ولم تجعله يخطر في أي صراع، ولم تتركه يتفاعل مع المشاهد والمقاطع الروائية ليؤثر فيها ويتأثر بها، بل وضعته على هامش المشاهد والمقاطع يرى ويسمع ويتكلم وكأنه غريب عن المجتمع الذي يعيش فيه. إنه يمثل نفسه كما تمثل الشخصيات الأخرى أنفسها من غير احتكاك أو حوار أو لقاء روائي. لا تجذب شخصيته الآخرين إليها وتفرض عليهم سلطتها المعنوية النابعة من ثقافتها وقدرتها الخطابية، ولا تقف في مواجهة شخصية أخرى منفردة تخالفها الرأي والمزاج والموقف، فليس في النص صراع أو اختلاف أو نمو في الخط الدرامي. ولهذا السبب لا يعثر القارئ على أية محاولة لتوزيع الشخصيات وتصنيفها، مما حافظ على غموض شخصية عربي طوال النص.

المجنون - الأدباء - الأديب - المعتقل - الأم - الأب - الابن - الخطيب .

## ب - الشخصية المعرفة باسم علم أو كنية:

وهي ثلاث عشرة شخصية: هولاكو - صابر - أبو معروف - عائشة - عبد الكريم - حمد - ابن القاسم - علي - أم علي - أبو زهير - حمزة - عيسى .

## ج - الشخصية المعرفة بالإضافة إلى معرفة:

وهي تسع شخصيات : خطباء الحزب - أعداء الأمة - مجلس الساهرين - صانعو المؤامرات - أعداء الشعب - أحد اللاجئين السياسيين - ضابط المخابرات - أمي - أبي .

## د - الشخصية المعرفة بالموصوفة:

وهي ست شخصيات: الإمام الأعظم - الرفيق المسؤول - الرفيق الكبير - الطلاب المؤمنون - الرجل الممتاز - الجنرال التتري .

## هـ - الشخصية النكرة الموصوفة:

وهي خمس شخصيات : صبية سمراء - فتاة نظيفة الوجه - طالبة شعبية - صديق قديم - مذيع غاضب .

## و - الشخصية النكرة:

وهي أربع شخصيات : امرأة - مذيع - واحدة - رجل .

تشير الأنواع الستة إلى أن تيسير سبول ميال إلى أن تكون الشخصية معرفة . فشخصيات الأنواع الأربعة

الأولى معرفة، وهي خمس وأربعون شخصية . أما الشخصيات التسع الباقية فنكرة، ولكن خمسا منها نكرة موصوفة مما يقربها من المعرفة، والأربع الأخرى نكرة محض . بيد أن الاتجاه العام إلى إيراد الشخصيات معرفة يجابه بسؤال مهم، هو: هل كانت الشخصيات معرفة بالنسبة إلى القارئ، الواضح أن هناك شخصيتين معرفتين بالنسبة إلى القارئ هما الشخصيتان التاريخيتان: هولاكو وابن القاسم . وقد أوردتهما تيسير سبول ليعطي حاضرا المجتمع الروائي امتدادا تاريخيا، وكأنه يرغب في القول إن القمع تاريخي في المجتمع العربي وليس ابن الحاضر وحده . وإذا أخلصت لمنهجي قلت إن شخصيتي هولاكو وابن القاسم لا تختلفان عن الشخصيات الأخرى في رواية (أنت منذ اليوم) لأن النص لم يقدم ما يجعلهما معرفتين . والإشكال الخاص بهما لا يخرج عن أن الروائي يريد إيهام القارئ بإحاطته إلى مرجع تاريخي خارج النص الروائي، في حين يعددهما مفهومي للنص ملفوظين يحيلان إلى دلالتهم النصية ليس غير .

مهما يكن الأمر فإنني استعملت المعرفة والنكرة بالمعنى النحوي لأصل إلى أن الشخصيات الأربع والخمسين نكرات بالنسبة إلى القارئ ومعارف بالنسبة إلى (عربي) بطل الرواية . فـ (أل) في شخصيات النوع الأول عهدية، ولكنها عهدية بالنسبة إلى عربي وحده . أما القارئ فلا يعرف من هو الجنرال أو الزعيم أو المؤذن أو الامام .. ولهذا السبب لم تستطع الصفات تحديد الشخصيات في النوع الرابع، لأن عربي وحده يعرف من هو الإمام والرفيق والرجل ... ولا يختلف الأمر بالنسبة إلى شخصيات

النوع الثالث.

فالمضاف لم يكتسب التعريف من المضاف إليه لأن (عربي) وحده يعرف المراد بالحزب والأمة والساهرين والشعب. كذلك الأمر بالنسبة إلى شخصيات النوع الثاني. فعربي وحده يعرف (صابرا وأبا معروف وعائشة وعبد الكريم وحمد...) وإن سميت الشخصيات هنا بأسماء علم أو قدمت لها كنى محددة.

أخلص من الملاحظة العامة السابقة إلى أن خمسين شخصية (26) من الشخصيات الأربع والخمسين معرفة مرتبطة بعربي وهو شخصية غامضة في النص، مما يشير إلى أن تيسير سبول راغب في تعميم الغموض، وهذا استنتاج عام يمكنني تخصيصه بتحليل الشخصيات نفسها استنادا إلى الإجراءات النقدية الثلاثة التي لجأت إليها في تحليل بناء شخصية عربي.

إذا أنعمنا النظر في النص استطلعنا تمييز الشخصيات الآتية: أبي أمي - المحارب - صابر - عائشة - ضابط المخابرات. وقد استند تمييز هذه الشخصيات من الشخصيات الأخرى إلى أن النص قدم بعض المعلومات عنها، في حين لم يقدم أية معلومات عن الشخصيات الأخرى وعددها ثمان وأربعون شخصية. أما السلوكات الروائية فقد جعلها النص شاملة الشخصيات كلها. وهذا يسمح لي، ولو جزئيا، بالحديث عن طريقة تيسير سبول في تقديم الشخصيات الست التي ميزها من غيرها، ثم الحديث عن أسمائها وتصنيفها، على أن أفيد من هذا الحديث في الإشارة إلى السلوكات الروائية المشتركة بين الشخصيات كلها.

التفت تيسير سبول في أثناء تقديمه كل شخصية من الشخصيات الست إلى

المعلومات، فوصف الشكل الخارجي للشخصية أو طبيعتها الداخلية أو الائنتين معا على تفاوت في ذلك بين الشخصيات. وقد ركز على (أبي)، فقال إن لحيته الصغيرة بيضاء، ووجهه ناشف مدبب (27)، وهو نحيل ذو عينين كعيني الصقر (28). كما أنه قاس، ينهر ابنه (29) ويضرب زوجه كثيرا (30). هذه المعلومات المقدمة صراحة عن (أبي) معززة بثلاثة مشاهد (31) يستمد القارئ منها ما يؤكد عنده الملامح الخارجية والداخلية الخاصة بقسوة (أبي) وسيطرته، وكأن هذه المشاهد تبث معلومات ضمنية تكشف عن مزاج (أبي) من خلال سلوكه الروائي، وتدل دلالة واضحة على أن العنف وسيلة تربية الأبناء. والمراد هنا تربية أبي عربي لابنه عربي، لأن (عربي) يستخدم لفظة (أبي) محيلا إلى نفسه بضمير المتكلم. والواضح أن تيسير سبول راغب في تعميم أسلوب (أبي) في التربية، فقدم مشهد أبي علي (32) وهو يضرب ابنه لأنه اعترض على صعود أخته عائشة إلى غرفة عربي.

إن شخصية (أبي) كما دلنا المقياسان الكمي والنوعي واضحة. بل إنها أكثر وضوحا من شخصية عربي، ولكن هذا الوضوح موظف لتعميم دلالة الشخصية على اتخاذ العنف أسلوبا في التربية، وليس موظفا لتخصيصها بـ (أبي). ويشير إلى ذلك أن تيسير سبول لم يسم هذه الشخصية باسم علم مقترن بنسبة، بل ربطها بعربي وهو شخصية غامضة في النص. كما أنه لم يذكر لفظة (أبي) على نحو آخر هو الكنية (أبو عربي) ليلبعدها عن أي تخصيص. ونلاحظ أخيرا أن تيسير سبول لم يصنف شخصية (أبي) لرغبته في إبعادها عن الصراع ومواجهة



الشخصيات وإبقائها في حدود دلالتها العامة على اتخاذ العنف أسلوباً في التربية.

ليست هناك معلومات كثيرة عن (أمي)، فهي كثيرة البكاء (33)، تحفظ عددا كبيرا من الأقوال المكربة (34). يضربها زوجها (أبي) بحزام جلدي عريض (35). لقد قدم تيسير سبول هذه المعلومات عن (أمي)، ولم يجاوزها إلى المشاهد التي تدقق في مصادرها، ولكنه حرص على أن يذكر (أمي) في المشاهد التي خصصها (أبي). توضح المعلومات استلاب (أمي) الفكري، ويؤكد ذكرها في المشاهد الخاصة بأبي وعدم تخصيص مشاهد لها وحدها هذا الاستلاب والتبعية لأبي. وما ذكرته عن عدم تسمية (أبي) باسم علم أو كنية، وعدم تصنيفه، يصدق أيضا على (أمي) ولا حاجة إلى تكراره ثانية، وكنت لاحظت تعميم أسلوب (أبي) في التربية بذكر أسلوب أبي علي، وههنا ألاحظ تعميم استلاب (أمي) الفكري بذكر الاستلاب الجنسي لعائشة. فعربي يمارس الجنس معها بمعرفة أبويها لقاء زيادة في أجر الغرفة.

أما (المحارب) فقد شارك في قتال اليهود، وحين صدرت الأوامر بوقف الرماية لم ينصع لها فكادوا يعدمونه (36). وقد انصرف بعد عودته إلى معاقرة الخمرة مع زميله في الجندية (37). ما إن توفى (أبي) (38) ودفن حتى استولى المحارب على البيت والفرس والبارودة ضاربا عرض الحائط بحقوق أمه وأخواته وأخيه. هذا الانتقال في شخصية (المحارب) من الاخلاص في الحرب إلى الانصراف للخمرة ثم التدني الأخلاقي والأنانية يضيفي بعض الوضوح على (المحارب)، ولكن هذا الوضوح - شأنه

شأن الوضوح في شخصية أبي وأمي وعائشة - موظف لتعميم الدلالة، ولهذا السبب لم تمنح هذه الشخصية اسما ولم تصنف. ويصدق الأمر نفسه على ضابط المخابرات، فهو (رجل وسيم ناعم الشعر أسوده) (39)، ولكنه يعذب المعتقلين (40) ويهدد (عربي) بمنع توظيفه إذا لم يقدم له قائمة بأسماء أعضاء الحزب (41). وقد وردت في النص عبارة تعمم دلالة ضابط المخابرات ولا تخصصها، هي: (إنه مثل زميله في المهنة هناك، ورغم عداوتهما الظاهرة. إنهما معا يتدخلان في شؤوني الخاصة) (42).

تمثل الشخصيات الست تعميما لحالات تربوية ونفسية وعسكرية وقمعية سائدة في المجتمع الروائي. وقد لجأ تيسير سبول في بنائها إلى تقديمها بوساطة المعلومات والمشاهد، ولكنه حجب عن أربع منها الاسم الشخصي، وحجب عنها كلها النسبة والتصنيف لجعلها عامة غير خاصة بأصحابها وزاد في غموضها حين ربطه بعربي الغامض من غير أن يسمح له بالتأثير بها أو التأثير فيها، أما الشخصيات الأخرى، وعددها ثمان وأربعون شخصية، فلم يقدم تيسير سبول حولها أية معلومات، ولكنه جعل سلوكاتها الروائية تلتقي سلوكات الشخصيات الست. تلك حال المذيع وخطباء الحزب والرفيق المسؤول وغيرهم، كل شخصية تعمم بسلوكها الروائي شيئا يعزز الفوضى في المجتمع الروائي، وتبقى غامضة لا يعرفها أحد غير عربي الغامض.

ومن المفيد، في خواتيم حديثي عن الشخصية، الإشارة إلى دلالة اختيار أسماء العلم في النوع الثاني. ففي هذا النوع اثنتا عشرة شخصية سميت كل

وبعضها الآخر إلى الحاضر، من غير أن يرتبط السابق باللاحق بغية بناء خط درامي يقود إلى نهاية محددة. وقد نهض الراوي بمهمة بناء رواية (أنت منذ اليوم) على هذا النحو، ومن ثم يعد تحليل علاقته بما رواه تحليلًا للبناء الروائي نفسه.

تضم رواية (أنت منذ اليوم) راويين: الأول راو ممثل، سماه واين بوث (الأنا الثانية للكاتب) أو (الكاتب الضمني) (44)، وسماه عبد الله إبراهيم (المصاحب) (45). وقد نبعت هذه التسميات من أن موقف الروائي هو موقف المشارك المنحاز الذي اتخذ لنفسه موقعًا محددًا فجعل راويه يحل في شخصية عربي ويروي بضمير المتكلم. والراوي الثاني راو عالم بكل شيء ينم على أن الروائي رغب في موقف الحياد التام واللاموقع، فأطلق في الرواية راويا ينقل إلى القارئ ما يرغب الروائي في نقله إليه. والحق أن تحديد الراويين على النحو السابق ينسجم والتحديد النقدي للرواية، ويبدل على شيء شائع في الرواية العربية التقليدية هو الجمع بين نوعين من الرواة ينمان على موقفين مختلفين للروائي، هما موقف المشارك المنحاز وموقف الحيادي، كما ينمان على الموقع واللاموقع في الوقت نفسه. ولكن إنعام النظر في علاقة هذين الراويين بالمشاهد والمقاطع سيقودنا إلى تعديل تسمية الراوي العالم، وإلى خرق الموقفين والموقعين المتباينين للروائي مما يعد خرقًا للرواية التقليدية نفسها. وقد أثرت، بغية تحقيق هدفنا، تحليل المشهد والمقطعين السريدين الآتيين.

### أ- مشهد قتل القطة:

رأيت من النافذة واقفاً بباب المطبخ

شخصية منها باسم علم أو بكنية. ولاختيار هذه الأسماء والكنى دلالة واضحة هي استمرار النسق الثقافي القديم حياً فاعلاً مؤثراً.

ذلك أن أربعة أسماء مستمدة من الرسل والصحابة (عيسى - ابن القاسم)، واسما عبد (عبد الكريم)، وثلاث كني (أم علي - أبو زهير - أبو معروف) بينها كنيّتان فيهما اسم صحابي (علي) واسم شاعر جاهلي (زهير)...

ولم يختَر تيسير سبول في مقابل ذلك غير اسمين من الحياة المعاصرة له (صابر - حمد)، مما يدل على أن النسق الثقافي العربي القديم تسرب إلى التحديث الذي حرص عليه تيسير سبول معبراً عما يعتمل في الواقع الخارجي الحقيقي من سيطرة الماضي على الحاضر

### ٣- الراوي:

يرتبط الحديث عن الراوي بالعالم المروي نفسه (43)، وقد اعتدنا أن نضم الرواية التقليدية مكونين أساسيين هما: الشخصية والحدث، وأن تنهض استناداً إلى علاقة الشخصيات بالحوادث، وإلى ترابط الحوادث وتماسكها. ولكن تيسير سبول قدم في روايته (أنت منذ اليوم) أول خرق حقيقي لهذا التقليد الروائي السائد. ذلك أنه بنى روايته استناداً إلى المشاهد والمقاطع السردية والحوارية التي انفصل بعضها عن بعض. ولسنا قادرين في هذه الحال على تسمية المشاهد والمقاطع حوادث، لأنها ليست أفعالاً روائية مترابطة تخلفها الشخصيات وتتأثر بها وتتغير نتيجة تفاعلها معها، بل هي مشاهد تصويرية لحالات اجتماعية متباينة ينتمي بعضها إلى الماضي

يرى ويسمع ليس غير. وقد عودنا الراوي الممثل أن يروي ما جرى له، ويحلله ليقدم رأيه فيه، ولكن الراوي الممثل لم ينهض هنا بوظيفته المعتادة، بل راح يصطنع وظيفة جديدة هي الشهادة ليوضح للقارئ طبيعة أبيه، محافظاً في الوقت نفسه على المسافة بينه وبين المشهد.

## ب - المقطع السردى الأول:

(أدى الولد صلاة العشاء وجلس مثقلاً. سمع صوت أبيه آتياً من صحن الدار يحدث مجلس الساهرين بقصة زواجه. قصة سمعها عربي مرة بعد مرة تروى للساهرين. فضجر وخجل منها. قرأ في كتاب الدين صفحات لم يشرحها الشيخ بعد، وفهم أن ما من امرئ مؤمن ذكر الله وحيداً فبكى من خشية الله إلا وأدخله الله الجنة. لقد أدى فريضة العشاء وهي واضحة محددة، إلا أنه لم يكن يشعر برغبة في البكاء فأسف) (47).

قدم الراوي الممثل بعربي هذا المشهد. قدم الراوي العالم بكل شيء هذا المقطع السردى لينقل إلى القارئ شيئاً عن طبيعة عربي عندما كان طفلاً. هذا الراوي لا يسأل عن مصدر معرفته، فهو عالم بكل شيء، يعرف أن الولد جلس مثقلاً بعد أدائه صلاة العشاء، وأنه سمع أباه وهو يحدث الساهرين عن قصة زواجه، وأنه سمع هذه القصة مرات فضجر وخجل، ثم قرأ صفحات في كتاب الدين لم يشرحها الشيخ بعد وفهم المراد منها ولكنه لم يشعر برغبة في البكاء فأسف لذلك... إن هذا المقطع السردى قصير ولكنه يضم سبعة أفعال واسمين لا يعرفها إلا صاحبها عربي. كما أن عربي وحده يعرف أن الشيخ لم يشرح

وبيده العصا، ينظر شمالاً من حيث أتت، بيضاء منسابة الخطو، وفمها يتلمظ. خشيت أنها قد تدخل الصالون فقررت أن أخرج. رأي أنسحب فأشار واضعاً إصبعه أمام فمه، وبيده الأخرى أمرني أن أبقى حيث أنا. سار نحونا فعرفت أن القطة قد دخلت وأن العملية ستبدأ. لا أريد أن أراها. سمعته يصفق الباب فعبرت إلى الصالون وهناك التقينا الثلاثة ولا مجال للخروج. تلمست الزوايا وهي تموء بخوف. تبعها وضربها قاصداً مخالبتها المحتكة بالزجاج. قفزت فضربها وأصاب الرأس، فنفر دمها ورش الأرض. ارتدت إلى النافذة الثانية تموء عالياً، واحتكت مخالبتها بالزجاج. وعاجلها على الرأس بضربة أخرى.

سمعت صوت تنفّسها المختلط بسائل الدم، وانتفضت نفضات سريعة واستلقت وجنتها على الأرض. ونفض أنفها مزيداً من الدم، ثم سكنت.. حينئذ ظلت ساكنة مفتوحتين. (46).

قدم الراوي الممثل بعربي هذا المشهد مستخدماً ضمير المتكلم. وقد افتتحه بفعل (رأيت) للدلالة على أن ما سيرويه مرئي بالنسبة إليه وليس بعيداً عنه، مما يمنح القارئ ثقة بالمروي. ثم نص على أن أباه أمره أن يبقى حيث هو، وأن الثلاثة (الأب والراوي والقطة) اجتمعوا في (الصالون) ولا مجال لخروج أحدهم، بغية تأكيد ثقة القارئ بأن المروي نابع من رؤية الراوي. والواضح أن الراوي الممثل لم يتدخل في عملية قتل القطة، بل كان شاهداً على ذلك ليس غير. ومعنى ذلك أنه لا يروي شيئاً يخصه، ولا يحلله، بل يروي شيئاً يخص أباه وينم على قسوته من غير أن يحلله ويذكر رأيه فيه. إنه يكتفي بفعلي (رأيت وسمعت) لأنه شاهد

الصفحات التي قرأها. بيد أن عربي لم ينقل إلى القارئ ما يعرفه لأن الراوي العالم نهض بهذه المهمة التي تدرس بها في الرواية التقليدية مسقطا المسافة بينه وبين ما يروييه.

### ج - المقطع السردى الثاني:

(فيما كان خطباء الحزب يحددون أعداء الأمة ويرسمون معالم الوحدة العربية الصحيحة، جلسا يشربان العرق في البار الصغير الذي ليس أكثر من غرفة شحيحة الضوء. لغير ما سبب واضح يفضل عربي هذا البار. أبو معروف أقل أصحاب المهنة اكتراثا بالزبائن. مازاته قليلة. إذا استزدته قدم لك القليل ووجهه واضح الاستياء. لكنه مكان مناسب. تحدث عربي عن مصرع القطة. وتحدث عن أماسي رمضان في القرية، وعن أبيه النحيل ذي العينين كعيني الصقر. سرد قصة الخنجر الست، والحزام الجلدي العريض الذي يثنيه عندما يضرب زوجاته به ليكون أشد وقعا. رآه عربي يستعمل الحزام الجلدي كثيرا. لم يره في الهيجج إبان رحيل بني عثمان، إلا أن الرواة أكدوا أنه رجل بندقية ممتاز) (48).

الراوي في هذا المقطع السردى هو الراوي العالم نفسه، ولكن وظيفته تغيرت تغيرا واضحا. فهو يسرد، هنا، شيئا يتعلق بعربي من غير استعمال للأفعال التي تنم على معرفته بدخيلته، ومن دون أن يحل ما يروييه ويبين دلالته على طبيعة عربي. بل أبقى على المسافة بينه وبين ما يروييه، وشرع ينقل إلى القارئ معلنا جهله (لغير ما سبب واضح يفضل عربي هذا البار) ونقله المروي عن آخرين (الرواة أكدوا أنه رجل بندقية ممتاز)...

ومن ثم بدا راويا محدود المعرفة، شاهدا على ما حدث في البار. فعربي هو الذي تحدث وهو الذي رأى وهو الذي سرد. وما فعله الراوي لا يجاوز نقل ما فعله عربي إلى القارئ، أى أنه راو شاهد ليس غير.

لاتخرج علاقة الراويين بما يرويانها عما ذكرته في أثناء الحديث عن المشهد والمقطعين السرديين. فالراوي العالم بكل شيء العريق في الرواية التقليدية حاضر في رواية (أنت منذ اليوم)، ينقل إلى القارئ ما يتعلق بعربي وما يدور حوله، ويجاوز ذلك إلى دخيلته، فينص على أنه (سمع وفكر وشعر وسرر ولاحظ وأحب وسئم...) كما ينص على حركته في الزمان والمكان، ولكن الجديد في رواية (أنت منذ اليوم) هو تقليص معرفة هذا الراوي بدخيلة عربي، حتى إنني لم أعثر في النص على أفعال كثيرة تشبه ما ذكرته هنا وفي المثال (ب) (49). وهذا التقليص في معرفة الراوي العالم ليس هينا إذا تذكرنا حرية الحركة التي تتمتع بها في الرواية التقليدية. ولابد من أن نلاحظ شيئا آخر جديدا أصاب الراوي العالم، هو تغيير وظيفته من سرد الحوادث وتحليلها والاندماج بها إلى وظيفة الشاهد الذي يكتفي بالنقل من غير اندماج بالمروي أو تحليل له. ومن ثم نراه يكثر من استعمال فعل (قال). وهذه أمثله على استعماله هذا الفعل:

- قال عربي إن أمه (ص 10)
- قال عربي إنه يذكر (ص 11)
- قال عربي إنها فتاة ممتازة (ص 12) (50)
- قال صابر إن هذه (ص 12)
- قال صابر إنه يؤمن (ص 15)
- قال المذيع (ص 23) (51)
- قال الرفيق المسؤول (ص 23)
- قال الأديب (ص 27)



- قال الزعيم (ص33)

هناك استعمالات أخرى للفعل (قال) من نحو: قالوا - قلت - قالت... ليس من المهم إيرادها كلها، بل المهم دلالتها على أن الراوي صرح بوساطتها بأنه مجرد ناقل للقول وشاهد عليه. كذلك الأمر بالنسبة إلى الأفعال الأخرى التي استعملها الراوي الشاهد (رأى - سمع - قرأ...) فهي كلها تؤكد حرصه على وظيفة النقل والشهادة على ما يجري في العالم الروائي، من غير تحليل للمقول أو أية محاولة للاندماج به. ولو دققنا في الأمكنة التي مارس الراوي العالم مهمته القديمة فيها لاكتشفنا أنها خاصة بعربي وحده تقريبا، مما قادني إلى استنتاج محدد هو أن الراوي استعمل وظيفته القديمة ليعزز حياد عربي تجاه ما يجري حوله. وإذا كان هذا الاستنتاج سليما بدت وظيفة الشاهد أساسية ووظيفة العالم فرعية، ولكنني أثرت عدم الاستسلام لهذا الاستنتاج تبعا للاعتبارات التالية: أفعالا تنم على شخصيات أخرى غير عربي استعملها الراوي العالم على قلة. على أنه من المفيد أن نلاحظ طريقة النقل التي لجأ إليها الراوي الشاهد.

ذلك أنه في رواية (أنت منذ اليوم) لم ينقل مشاهد ومقاطع يأخذ بعضها برقاب بعض، بل راح ينقل مشهدا من هنا وآخر من هناك، ويرصف المشاهد والمقاطع في سياق لا ينم ظاهره على الترابط ولكن جوهره يدل دلالة واضحة على الفوضى. وهذه الطريقة في النقل الجديدة في الرواية العربية، تسعى إلى تجريب شكل غير مألوف، وتستدعي راويا شاهدا ينثر المشاهد والمقاطع من غير أن يربط بينها ومن غير أن يفقدها الإيحاء في الوقت نفسه، إضافة إلى أن هذا الشكل يحتاج إلى قارئ يعمل فكره

في المقروء ليقع على دلالاته.

مهما يكن الأمر فإن الراوي العالم حاضر في النص، ولكنه مقيد الحركة. وقد اقترن هذا التقيد بوظيفة الشاهد الجديدة، مما يسمح بتعديل المصطلح القديم فيصبح (الراوي العالم الشاهد) بدلا من (الراوي العالم بكل شيء)، من غير تعديل في موقف الحياد الذي اختاره الروائي.

ثم إن تحليلي المشاهد دلني على أن الراوي الممثل بشخصية عربي راو شاهد أيضا. فهو يروي ما يراه وما يسمعه من غير اندماج فيه أو تحليل له.

فعرابي شاهد على ما يجري حوله وليس مشاركا فيه. وقد لاحظت في مشهد قتل القطة استعماله فعلي (رأيت وسمعت). ويمكنني القول هنا إن هذين الفعلين هما الفعلان السائدان في الأمكنة التي رواها عربي بضمير المتكلم، فقد استعمل فعل (رأيت) ثلاثين مرة، وذكر صياغات أخرى للفعل نفسه ستا وعشرين مرة (52) كما استعمل فعل (سمعت) عشر مرات، ولكنه نوع صياغاته عشرين مرة (53). إنه راو شاهد ينقل ما يسمع وما يرى، ونادرا ما استعمل فعل (قلت) لأنه لا يرغب في المشاركة.

وهذه الوظيفة، وظيفه النقل، مغايرة للوظيفة المعروفة للراوي الممثل وهي رواية الحوادث من وجهة نظره. صحيح أن عربي مشارك ولكنه ليس مشاركا منحازا كما هي حال الراوي الممثل في الرواية التقليدية، بل هو مشارك حيادي ناقل شاهد ليس غير. وهذا خرق واضح للتقليد الروائي العربي، لا ينم على تغيير وظيفة الراوي الممثل فحسب، بل ينم على تغيير في موقف الروائي نفسه، فهو حيادي وليس مشاركا. أو فلنقل إن شكله ينم على أنه مشارك ووظيفته تدل على أنه شاهد. وقد لاحظت

وبين الشخصيات.

وقد بدا الراويان أول وهلة متعارضين لأنهما يدلان على موقعين وموقفين متباينين للروائي تيسير سبول، ولكن تحليل علاقتهما بالمشاهد والمقاطع دلني على أنهما يؤديان وظيفة واحدة هي وظيفة الشاهد، ويدلان على أن الروائي تيسير سبول أثر موقع الاختفاء التام وموقف الحياد. واستنتجت من تحليل الراويين أنهما متكاملان في أداء وظيفة الشاهد. فالراوي الممثل المختفي وراء شخصية عربي قدم مرويياته من خلال تحييد عربي وتثبيت صفاته وتسليط الضوء على الأمور المحيطة به، من غير أية محاولة لدفع عربي إلى التأثر أو السماح للمشاهد والمقاطع بنقل شخصيته من الغموض إلى الوضوح بغية المحافظة على التناقض بين غموض شخصيته ووضوح المجتمع الروائي المحيط به. أما الراوي العالم فقد قلص تيسير سبول معرفته وأفاد من خبرته في الحركة. فهو راو عالم بما سمع عربي ورأى غالباً، وبما فهم وفكر وظن أحياناً من غير أن تمتد معرفته إلى دخيلة أية شخصية أخرى. والراوي العالم، من هذه الناحية، يكاد ينصرف إلى عربي وحده. بيد أن تيسير سبول عدل وظيفة الراوي العالم من المعرفة الشاملة الخارجية والداخلية إلى وظيفة الشاهد الذي يقتصر على نقل ما تقوله الشخصيات الأخرى من دون أية محاولة للاندماج في مرويياته أو تحليلها أو الإحياء بدلالاتها. واتضح لي أن وظيفة الشاهد أكثر وضوحاً وامتداداً من وظيفة العالم ولكنها لم تقض عليها، مما جعلني أعدل تسمية (الراوي العالم بكل شيء) فأجعلها (الراوي العالم الشاهد). كما اتضح لي أن الراويين متكاملان، لأن الراوي الممثل عني بما سمع عربي ورأى

الأمر نفسه في أثناء حديثي عن الراوي العالم، فهو راو شاهد غالباً وعالم أحياناً، والروائي حيادي دائماً. وهذا يعني أننا لسنا أمام موقفين متغايرين للروائي تيسير سبول، بل نحن أمام موقف واحد هو موقف الحياد. كما أننا لسنا أمام راويين مختلفين في الوظيفة بل نحن أمام راويين يؤديان وظيفة واحدة هي وظيفة الشاهد.

وبعد، فقد دلني تحليل الشخصية والراوي على طبيعة البناء الروائي في (أنت منذ اليوم). فهو بناء جديد بالنسبة إلى الرواية العربية، لا ينهض استناداً إلى مجموعة من الحوادث المترابطة والشخصيات المتباينة وما ينتج عنها من صراع ومغزى وتشويق، بل ينهض استناداً إلى مجموعة من المشاهد والمقاطع يدل كل منها على جانب من جوانب الفوضى في الحياة السياسية والاجتماعية والأخلاقية. وقد شكلت هذه الفوضى طبيعة المجتمع الروائي، وكان انفصال المشاهد والمقاطع عن بعضها بعضاً، وتجاوزها من غير ارتباط أو نظام محدد، تعبيراً عن فوضى في الشكل الروائي منسجمة والفوضى في المضمون الاجتماعي والسياسي والأخلاقي للنص. وقد سعى الروائي تيسير سبول إلى جعل المشاهد والمقاطع واضحة الدلالة، وحرص في الوقت نفسه على أن تنهض بهذه المشاهد والمقاطع شخصيات تتصف بالغموض، لا يعرفها غير البطل المحوري عربي، وهو شخصية غامضة أيضاً. وكأن السعي كله متجه إلى تعميم الدلالة لا تخصيصها.

ولاحظت أيضاً أن هناك مكونين روائيين أساسيين في (أنت منذ اليوم)، هما الراوي الممثل الذي حل في شخصية (عربي) ودفعها إلى الحديث بضمير المتكلم، والراوي العالم الذي يتحرك في الأمكنة

أشور في رواية (أنت منذ اليوم)، هي:  
الزمن وصيغة الخطاب والرؤيا السردية.

4- المتخيل السردية - عبد الله إبراهيم -  
المركز الثقافي العربي - بيروت / الدار  
البيضاء 1990 - ص 61.

5- النقد البنيوي والنص الروائي - محمد  
سويرتي - دار إفريقية الشرق - الدار  
البيضاء 1991 - ص 70.

6- لهذا السبب عرفت الشخصية  
الروائية بأنها مجموعة من الكلمات أو كائن  
من ورق.

7- انظر ص 214 وما بعد من : بحراوي ،  
حسن - بنية الشكل الروائي - المركز  
الثقافي العربي - بيروت / الدار البيضاء  
1990.

8- المرجع السابق - 224.

9- يعتقد إيان واط بأن مهمة أسماء  
العلم هي التعبير عن الذاتية الفردانية لكل  
إنسان فرداني قائم بذاته. ويؤدي الاسم  
هذه المهمة في الحياة الاجتماعية وفي  
الرواية معاً. انظر ص 18 / 19 من : واط،  
إيان - نشوء الرواية - ترجمة عبد الكريم  
محفوظ - وزارة الثقافة - دمشق 1919.

10 - بنية الشكل الروائي - حسن  
بحراوي - مرجع سبق ذكره - ص 267.

11- المرجع السابق نفسه.

12 - اللافت للنظر أن يطابق عدد  
الشخصيات عدد صفحات رواية (أنت منذ  
اليوم)، ولكنني أعزو ذلك إلى المصادفة  
وحدها.

13. في الرواية إشارة إلى أن مدينته هي  
(مدينة الغبار الكثير والشمس الحارة)،  
وهي (مدينة فريدة على أطراف الصحراء  
قامت على مخيمات اللاجئين والمعسكرات.  
بيوتها من الطوب الطيني، تسفيها  
الرياح الخماسينية صيفا بلا هودة). وقد  
سماها في مذكراته (هجير). انظر ص 16

وحده، في حين عني الراوي الشاهد بما  
قال الآخرون وفعلوا. واتضح لي أيضاً أن  
دلالة المشاهد والمقاطع الحوارية الخاصة  
بعربي لا تختلف عن دلالة المقاطع السردية  
الخاصة بالشخصيات الأخرى، بل هي  
دلالة واحدة على انهيار المجتمع الروائي  
وفوضاه.

وقادني التحليل إلى أن رواية (أنت منذ  
اليوم) خرقت الرواية التقليدية واتجهت  
إلى الرواية الجديدة، فاستبدلت بالوضوح  
الغموض في الشخصيات، وبالحوادث  
المقاطع والمشاهد، وبالصراع الدلالة. كما  
قدمت الراوي الشاهد، وقلصت الراوي  
العالم بكل شيء، ونجحت في إخفاء  
الروائي، وعبرت بوساطة ذلك كله عن  
ريادتها في تحديث الرواية العربية.

## الإحالات:

1- صدرت الرواية عن دار النهار  
ببيروت عام 1968، والاعتماد هنا على  
النص المنشور ضمن الأعمال الكاملة - دار  
ابن رشد - بيروت 1980.

2- للتفصيل انظر ص 75 وما بعد من :  
خوري، الياس - تجربة البحث عن أفق،  
مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة  
- منظمة التحرير الفلسطينية - مركز  
الأبحاث - بيروت 1974. وص 53 وما بعد  
من : ماضي، شكري عزيز - انعكاس  
هزيمة حزيران على الرواية العربية -  
المؤسسة العربية للدراسات والنشر -  
بيروت 1978.

3- أقصد هنا دراسة سعيد يقطين:  
تحليل الخطاب الروائي - المركز الثقافي  
العربي - بيروت / الدار البيضاء 1989.  
ومن المفيد الإشارة إلى أن دراسة سعيد  
يقطين حلت تحليلاً شكلياً ناجحاً ثلاثة

- من: أنت منذ اليوم.
- 14 - نصت الرواية على أن (عربي) خجل من بنطاله القصير وهو يقابل (المعلم) أول مرة حين انتسب إلى الحزب. انظر ص 13
- من: أنت منذ اليوم. إلام يشير البنطال القصير؟ هل يشير إلى أن (عربي) طفل أو يشير إلى أنه فقير؟ إن النص لا يقدم إجابة حاسمة.
- 15 - بنية الشكل الروائي - حسن بحراوي - مرجع سبق ذكره - ص 231 / 232
- 16 - سنلاحظ، بعد أن فعلي سمعت ورأيت أكثر الأفعال استعمالاً في رواية (أنت منذ اليوم).
- 17 - انظر ص 9 من: أنت منذ اليوم
- 18 - انظر ص 10 من: أنت منذ اليوم
- 19 - انظر ص 17 من: أنت منذ اليوم
- 20 - أنت منذ اليوم - ص 18
- 21 - انظر ص 21 من: أنت منذ اليوم
- 22 - أنت منذ اليوم - ص 60
- 23 - انظر ص 19 من: وأظن أني أشعر بالرواية
- 24 - انظر ص 252 من: بحراوي، حسن - بنية الشكل الروائي
- 25 - المرجع السابق - ص 254
- 26 - استثنيت هنا الشخصيات الأربع التي يضمها النوع السادس، وهي نكرة محض.
- 27 - أنت منذ اليوم - ص 8
- 28 - أنت منذ اليوم - ص 10
- 29 - أنت منذ اليوم - ص 8
- 30 - أنت منذ اليوم - ص 0
- 31 - هي: مشهد قتل القطة - ص 8، ومشهد الطعام - ص 8، ومشهد النقود - ص 13 / 14
- 32 - أنت منذ اليوم - ص 28
- 33 - أنت منذ اليوم - ص 10
- 34 - أنت منذ اليوم - ص 19
- 35 - أنت منذ اليوم - ص 19
- 36 - أنت منذ اليوم ص 11
- 37 - أنت منذ اليوم - ص 16
- 38 - المحارب أخو عربي.
- 39 - أنت منذ اليوم - ص 25
- 40 - أنت منذ اليوم - ص 26
- 41 - أنت منذ اليوم - ص 42
- 42 - أنت منذ اليوم - ص 43
- 43 - انظر ص 93 من: العيد، يمني - تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي - دار الفارابي - بيروت 1990.
- 44 - انظر دراسة واين بوث (المسافة وجهة النظر، محاولة تصنيف) - ص 41، ضمن كتاب: السرد من وجهة النظر إلى التأثير - ترجمة: ناجي مصطفى - الحوار الأكاديمي والجامعي - الدار البيضاء 1989.
- 45 - المتخيل السرد - عبد الله إبراهيم - ص 119
- 46 - أنت منذ اليوم - ص 7
- 47 - أنت منذ اليوم - ص 11 / 12
- 48 - أنت منذ اليوم - ص 9 / 10
- 49 - في الرواية - غير ما ذكرته في المتن - فعلاّن يئمان على معرفة الراوي بدخيلة عربي، هما: أذهلته (ص 12) - يبتئس (ص 18)، وعبارة تنم على الأمر نفسه، هي: امتلاً بشعور غير واضح لكنه رائع (ص 13).
- 50 - انظر أيضاً ص 15 / 18 / 23
- 51 - انظر أيضاً ص 31 / 32
- 52 - استعمل عربي فعل (رأيت) أربع مرات، و(أراها) ثلاث مرات، ولم يجاوز استعماله الصياغات الأخرى مرتين: أرى - أراهم - لم أر - لم أرها.
- 53 - من هذه الصياغات: سمعته - سمعتها - سمعتهن - أسمعها - سمعتها.



## رواية

## تل الصنم

لعلي أبو الريش

## الافتتاحية:

لقد خص الكاتب صفحاته الأولى من الرواية لتكون بمثابة افتتاحية يوساطتها يستطيع إدخال القارئ في عالمه التخيلي، وذلك بإطلاعنا على الخلفية العامة وبخاصة المكان والمستوى النفسي الأول لشخصه.

وقد امتازت هذه الافتتاحية بالتكثيف الزمني وقد حاول الكاتب أن يحشد فيها واقعا ماضويا إلى جانب واقع نفسي عام لحاضر تعيشه شخصه في حيز صغير من الصفحات الصغيرة.

والواقع إن لجوء الكاتب للافتتاحية هو بحد ذاته سلوك تقليدي بالنسبة لأنماط القص الحديث ولكن تصرفه في هذه الافتتاحية وعدم التزامه بما يجب أن تكون عليه الافتتاحية من معايير مدرسية في الرواية التقليدية جعله

الزمن  
المنظور  
الروائي

## ● نضال بلال

عبر تجريبية واسعة تنبع من ذات واثقة، يمضي الروائي علي أبو الريش في تقديم روايته للقارئ، معتمدا في ذلك على مجمل حيثيات الرواية الزمانية والمكانية منها، وذلك من خلال شخصيات مصوغة صياغة ذهنية تستمد مرجعيتها من البيئة التي تتحدث عنها الرواية وكل من الزمان والمكان اللذين تتبدى خلالهما الأحداث.

## الأول:

الزمن وكيفية تعاويه في الرواية وما يرتبط به من عناصر بنائية أسهمت في تشكيل الرواية النصية نصاً.

## الثاني:

المنظور الروائي، وأهم العناصر التي أسهمت في صنعه كالسرد والراوي والشخصيات.

## الزمن:

وهو يمثل كما هو معلوم عنصراً أساسياً من عناصر القص، والكاتب في رواية تل الصنم اعتمد منذ الجملة الأولى فيها على تقنية الحكى عبر الأفعال الماضية والمضاربة وقد أكثر من النوع الثاني، معتبراً بذلك أن الفعل المضارع هو أكثر قدرة في التعبير عن اللحظة الحاضرة وبأن الماضي سوف يظهر من خلال هذه الأفعال حين تكون ماثلة أمام عيني القارئ كقوله مثلاً: يسمع،

ينهض، يحملق، يرقص، يغرق. (تل الصنم ينام بالقرب منه، وهو يمسح يده على التل وتدور في رأسه أحلام التحرر والخروج على طاعة المكان والزمان) ص 50.

وقد أراد الكاتب من اختياره لهذا الزمن منذ الافتتاحية أن يجسد حياة شخصوصه الروائية من الناحيتين الجسمانية والنفسانية، يتحدث عن معنوه فيقول:

(كان يشعر بالأذى من عظام يده البارزة التي تحفر خده، كلما استبد به النعاس) وفي مكان آخر: (لكن معنوه أصغر من أن يمد يده ليمسك بتلابيب أحدهم ليرى الآخرين قدرته على رد العدوان).

يخرج من إطار هذا النوع من الافتتاحية وذلك من خلال ضربة تجريبية كان لجأ إليها.

فالأحداث كانت تجري على لسان راويه لكنها لم تأت مركزة في كتلة نصية ماضوية بل تأتي منتقاة ووفقاً لاختيار الكاتب نفسه وقد تذبذب في هذه الافتتاحية بين الماضي والحاضر - كما خلط - أحياناً - على لسان راويه بين هذين الزمنين كي لا يلجأ إلى القص أو الحكى عن كل شخصية على حدة كما هو مألوف في الروايات الكلاسية مثلاً. وكان هذا التصرف من قبل الكاتب يتضح من خلال الألفاظ المكررة أو المواقف التي جسدها على نحو موح يعكس رتابة الإيقاع في المكان كما يعكس اجترار الشخصوص للزمن، وقد ظهر هذا جلياً بخاصة فيما ورد على لساني كل من (معنوه) و(الشيخ الضير).

وأما مجرى الأحداث في هذه الرواية فيتتركز في منطقة (المعيريض) رأس الخيمة والزمان هو زمن ماض وبعبارة أخرى زمن الغوص.

وأما عن تسميتي للرواية بأنها تجريبية، فذلك لأن الكاتب قد اعتمد في كتابته لها على تقنيات القص الحديث في معظم صفحات الرواية، غير أنه لم يتخل عن أنماط الرواية التقليدية، كما أنه لم يجعل من نفسه أسيراً لإحدى المدرستين.

فالتجريب لديه كان يجري حتى على مستوى مفاهيم المدرسة الواحدة حديثة كانت أو تقليدية، ولعل هذا ما سوف أحاول الوقوف عليه من خلال حديثي عن مفهومين رئيسيين من مفاهيم القص ضمن هذا السياق من الدراسة.

كما أن توظيف كلمة (نداء) قد خدم الكاتب في حسن الانتقال بالبحث من مرسل إلى آخر وبناء عليه فإن هذه الدالة لعبت دورا هاما في تسريب لحظة المبادأة للشخصية لدى الطرف الآخر من الحوار، فساهمت بذلك في إنماء الأحداث ودفعها للأمام.

والواقع إن هذا الاستخدام الناجح والاستثمار الموفق لهذه العلامة الدلالية أو المفتاحية يجب ألا يمنعنا من أن نضع الأمور في أماكنها الصحيحة فنقول: لقد أسيء استخدام هذه العلامة في أكثر من مكان من الرواية مما أدخل هذا الاستخدام المستقبل (القارئ) في حالة من التشويش. وأما عن الترتيب الزمني لأحداثه ومستوى تصويره للزمن، فقد حاول أن يتعرض للزمن الخارجي بوحدة زمنية، صغيرة كاليوم الواحد أو بعض الساعات من الظهيرة أو الليل وهذا الكثيف للزمن الخارجي الذي لم يزد.

أما على مستوى استثمار الكاتب أحسن استثمار في عرض حياة بيثة ما بأناسها ومعاناتهم الحياتية وذلك من خلال عمليتي إنشاء الماضي والتقدم نحو الحاضر.

- لقد كانت هاتان الآليتان تحكمان سيرورة الحدث الداخلي للرواية، إذ حاول الكاتب من الناحية الظاهرية أن يحافظ على الترتيب الزمني لأحداثه في خط متسلسل مضطرب وهذه تقنية تقليدية في السرد، ولكنه في تصرفه بالزمن إذ كان يمدّه أو يتراجع به عبر الذاكرة ليعود من ثم للحاضر، كان ذلك خروجاً عن السرد المضطرب وقد كان هذا التصرف يدفع القص نحو الأمام أو الحدث صاعداً وعلى نحو لولبي (زوبعي). وبناء على هذه الاجتهادات

ويقول في مكان آخر: (اشتعال عينيها، يتوغل في جسده وسؤالها له: ألا زلت مكانك؟) إن مثل هذه الصفات التي ذكرنا لشخصه كانت تقدم على لسان الراوي إذ كان السرد من الناحية الزمانية يتأرجح بين الماضي والحاضر وقد اعتمد الروائي في ذلك على تقنية التسلسل النصي في السرد وليس التسلسل الحكائي. كما أن هذه التقنية قد انعكست في السرد إذ بدا الأخير متزامنا مع التصاعد الداخلي للحدث الذي كان يتنامى متسلسلا من الناحية الظاهرية أو الموضوعية، وذلك: كإشارة الراوي للقاء الأول بين معتوه والمرأة ثم للقاء الثاني بعد تمرير فترة من الزمن ليست بالطويلة ثم توجهه من التل إلى حجرة الشيخ الضريع التي بلغها بعد مسيرة يوم.

إن هذا الترتيب الشكلي لمجريات الحدث قد جعل السرد يأخذ طابعا تقليديا من الناحية الموضوعية، وهذا النمط من السرد ضمنه الكاتب أحداثا أخرى كالقطع والتحويل من شظية إلى أخرى كأن ينتقل بالحديث من الراوي إلى المعتوه ومن معتوه إلى الشيخ الضريع وقد استخدم الكاتب لتقديم هذا الانتقال في أقصى صورة أو صوت استخدم علامة تحويلية غير مألوفة في القص التقليدي، إذ وظف الكاتب كلمة (نداء) لتلعب دورا هاما على مستوى التواصل بين الراوي والشخصيات من ناحية وبين الشخصية الواحدة وباطنها الذهني إن جاز التعبير من ناحية أخرى وذلك حين تكون الشخصية كشخصية معتوه: ساهمة بأفكارها ومشغولة في حوار مع الذات.

وهذا المونولوج الداخلي شغل حيزا واسعا من مساحة الرواية، ومارسه كل من معتوه أو الشيخ الضريع لأوقات زمنية طويلة.

في تقنية الزمن التي قدمها الكاتب من خلال روايته فقد اقتضى هذا من الكاتب أن يقوم بالبحث عن التزامن في الأحداث فكان يلجأ لتحقيق هذا التزامن: بأن يكشف بعد ظهور كل شخصية عن أبرز مميزاتا وذلك من خلال عودة إلى الوراء وقد شملت هذه الآلية الشخصيتين الرئيسيتين لديه: المعتوه والشيخ الضرير، كما شملت على نحو أقل بعض الشخصيات الثانوية وكان ذلك يحصل لديه من خلال منحيين أساسيين على مستوى التعبير: - المونولوج والحوار، ويعبر عنهما عادة بالإنشاء والإناء.

إذ بالحوار كانت كل من شخصيتي معتوه والمرأة تتلوران في ذهن القارئ وترسم ل كليهما ملامح نفسية وجسمانية في أنهاننا عنهما وهذا متوفر في أماكن كثيرة من الرواية. (إنشاء) وبمونولوج معتوه مع ذاته: قد استطاع القارئ أن يكتشف ما يبرز في ذهنه من أفكار ومشاعر اتسمت بالنقمة غالبا.

وكذلك كنا نجد ذلك في حديث الراوي عن الشيخ بعد كل كلمة (نداء) وذلك كان (إنباء). بمعنى أسلوب الخبر وقد حقق الكاتب منه ما كان يريد أن يقدمه في رسالته إلى القارئ عن الشيخ الضرير بخاصة.

وأما من حيث التقنية التعبيرية الأبرز على مستوى الزمن التي تعامل معها علي أبو الريش فقد كانت تقنية الاسترجاع، إذ كان الراوي يترك مستوى القص الأول وهو التسلسل الزمني الذي أراد له لفضائه الخارجي ليعود إلى أحداث ماضيه ويرويها في لحظة لاحقة ومن ذلك عن قصة إنقاذ الأعرج لحמיד الصايغ ص 134 إذ قال: (رأس الخيمة وبالذات في هذا الجزء من

المكان شهدت معارك طاحنة حيث المستعمر قصف المنطقة بالمنجنيق والمدافع الثقيلة عندما عجز عن مقاومة رجالها الأبطال، كانت السواعد السمر تواجه الغزو بكل شجاعة وصبر، رغم فارق القوة بين الطرفين) ص 134.

أو من خلال حديث الضرير عن أمور انقضت منذ زمن طويل ولم يدركها معتوه (ص 45-44).

وقد كمنت أهمية هذا الاسترجاع في أنه أقام التلاحم بين مقاطع النص كأن يعيد لمشهد ما ما كان ينقصه أو لصورة ما لونها أو لذلك العنصر الذي تفتقده أهميته لتغزو الدائرة مكتملة لدى القارئ.

### المنظور الروائي:

إن كل مادة قصصية، لابد لها من أن تخضع لتنظيم خاص ينبثق من المنظور الذي ترى من خلاله، وإن مفهوم المنظور الروائي كما نعلم يجب ألا يقتصر على المعنى الفكري أو الأيديولوجي أو على موقف صاحب العمل من عمله من الناحية الفلسفية أو على الرؤية الفكرية لهذا العمل، أما المنظور الأيديولوجي فهو ليس إلا مستوى من أربعة مستويات أخرى تساهم جميعا في صنع أو صياغة المنظور الروائي، فبالإضافة للأيديولوجي هناك المنظور النفسي والمنظور الزمكاني والمنظور التعبيري.

وبما أن طبيعة العمل أو النص هي التي تحدد المستوى الأبرز من هذه المستويات، وتحدد إذا كان هذا العمل يحتاج للبحث فيه من خلال مستوى واحد أو أكثر، فبالنسبة لرواية تل الصنم، فإننا قد وجدنا أن المستوى الأيديولوجي هو الأبرز فيها لذا آثرنا



التحدث عنه بشيء من التفصيل هذا بالإضافة لعناصر أخرى متعلقة به أو ساهمت في تكوين المنظور في هذا البناء الروائي، ولكي تتم الأمور على نحو موضوعي ويتسم عرضها بالدقة التي نطمح إليها فقد رأينا إلى ضرورة التمييز بين الكاتب والراوي بداية. فالكاتب هو خالق هذا العمل التخيلي وهو الذي اختار أحداثه وشخصياته ونهاياتها وهو كما نعلم يحاول أن يتوارى دائما وراء رواته.

وأما الراوي فهو يعبر عن أسلوب صياغة أو بنية ما من بنيات القص شأنه شأن الشخصية والزمان والمكان. إنه قناع من الأقنعة التي يتستر وراءها الروائي (الكاتب) لتقديم عمله الذي ليس من الضروري أن يكون هذا العمل متوافقا مع معتقداته الخاصة أو مع آرائه الشخصية، فافن ليس لسان حال الكاتب بالمعنى المطلق كما أن هذا لا يمنع من أن يكون الكاتب متعاطفا مع شخصياته بما يأتي على ألسنتها من أفكار أو تنظير، فهذا التعاطف يكسب الشخصيات حيويتها ويطعمها بالواقعية في معظم الأحيان ويقدمها مشوقة محبة إلى شخص القارئ. وعودا لتل الصنم، فإن النموذج الذي هيمن على العمل من حيث دور الراوي كان نموذج ما يسمى (بالرؤية مع) إذ الراوي كان مطابقا للشخصيات ودور الراوي في هذا العمل لم يكن مقتصرا على تجسيد الشخصيات وإنما قام بالإنباء عن الزمان والمكان والأحداث الماضية وبعض الأوصاف الشخصية سواء كانت رئيسة أو ثانوية.

وبالتالي كان دوره واسعا إلى حد يمكننا القول فيه: لقد كان الراوي

المتحدث الرسمي عن منظور العمل من أوله إلى آخره وهذا يتبدى لنا واضحا حين ننظر للعمل متأملين حراكه فنجد كلة قد شد إلى قلم الروائي ذاته. وأما العمل على المستوى المباشر للمنظور فنجد أنه يخضع خضوعا قويا لآليات التفكير الأيديولوجي، فهو يدور من حيث الفكرة الرئيسة المهيمنة عليه حول فكرة مركزية وشاملة ويمكننا هنا أن نلخصها بالاغتراب وما يشتمل عليه هذا المفهوم من معان أو مظاهر له على مستوى الذات داخل البيئة التي تدور فيها الأحداث. (المجتمع).

وقد قدم هذا الاغتراب على مستويات كالإغتراب على المستوى الذهني من حيث مخالفة معتوه أو الشيخ الضرير لما هو سائد من معتقدات خاطئة في مجتمعها الذي تهيمن فيه الخرافة وآليات تفكير متخلفة يمثلها الجهل، جهل الناس بكل ما يدور حولهم أو بعيدا عنهم.

والإغتراب على مستوى منظومات العمل السائدة أو قوانينه إذ من المقدر على الإنسان الذي يعيش في هذه البيئة التي تتناولها الرواية أن يكون محكوما لأبواب الرزق المتاحة له وحياته لن تكون إلا عبر صعوبات مسالك لها وقع شديد على الذات إذا ما أراد الإنسان ولوجها أو أن يبقى حيا.

والرواية تغص بمثل هذه الإلماحات بل الأفكار، وهي في أكثر من مكان تدع التلميح لتتناول الخطاب مباشرة.

لقد أدانت الرواية الظلم الاجتماعي وعرت الواقع الذي يهيمن عليه كل من التخلف بمعانيه المختلفة والجهل بشتى صورته ودرجاته..

وقد أظهرت الرواية أن قدر هذا الواقع أن يبقى محكوما بالخرافة وأن الإنسان

الحقيقي الذي يستطيع أن يتجاوز أسوار هذا التفكير المحدود محكوم عليه بالموت أو التشرد.

نداء (معتوه اخرج من هذه الهواجس، إنك تلامس حد الممنوع وتتجاوز قمة الجبل، فليكن ما يكون، لكن أن تقبع في هذا المكان وتمارس جنونك على الآخرين، فإن حبل المقصلة قريب جدا من رأسك) ص ١١.

وأما على مستوى اللغة التي صيغت بها الرواية وسبكت من خلالها هذه الأفكار، فقد كانت لغة مباشرة وقد جسدتها على الورق شخصيات ثلاث: معتوه والشيخ الضرير والمرأة الطيبة. والشخصيات الثلاث هذه قد قدمها الكاتب لتكون في صف واحد وأن هذا التصنيف - في الواقع - قد أساء للرواية إذ باتت تشكو من عدم التوازن وعلى نحو سافر بين طرفي الصراع اللذين من المفروض أن يكونا مائتين على أرض الواقع، لكن للأسف فقد كان الطرف الآخر من الصراع في رواية تل الصنم غائبا دائما والرواية لم تأت عليه إلا عبر الوسيلة الإنبائية وقد أسندت هذه المهمة لذاكرة الرواة باستثناء مشهد يتيم هو مشهد مجيء الشاب ومحاولته أن يعتقل الشيخ الضرير.

إن هذا الاقتصار في التخييل على طرف واحد من الصراع وسعي الكاتب للتعويض عن ذلك بالتركيز القوي على التوجه الذاتي والشخصي والإنساني في القص أو التركيز على السرد الداخلي قد جعل الرواية تكتسب بنائية درامية مشهدية هي أقرب إلى التصميم الروائي المسرحي منها إلى الرواية القصصية.

فالرواية لا يوجد فيها سوى خط واحد من القص ولم يحاول الكاتب الخروج عنه

إلى خيوط أخرى بغية توسيع الحدث الروائي ذاته، بل اقتصر على تتبع شخصياته ورصدها من خلال فكرة أولية لخصناها من قبل بالاغتراب: الإنساني والذاتي في المجتمع الذي تحيا فيه.

ولعل مما يؤيد ما نذهب إليه أننا من جملة متابعاتنا لمجمل ما ورد في صفحات الرواية نجده قد كُرس لخدمة هذه المقولة. أو الفكرة التي حاول الكاتب استعطاف القارئ إليها وكسب تأييده وقد كان ذلك في أكثر من مكان عبر الشواهد الهامشية أو الثانوية كالحديث عن صلوحة وحمود البیدار وحميد الخبلة وأحمد قنوة، ومن المتابعة المتأمله لهذه الاستشهادات نكتشف أن الكاتب استطاع من خلالها تعميق إحساس القارئ بوطأة الاغتراب الذاتي للإنسان في المجتمع الذي تحدث عنه الرواية.

هذا وقد اعتمد الكاتب لذلك أيضا على التخييل المباشر والذي يبدو هنا ميكانيكيا (آليا) إلى حد واسع وذلك من خلال حديث أبطاله عن مراحل التغيير الاجتماعي وقد أفضى به هذا السميت من التفكير الذي اتخذه إلى تحليلات للواقع المعاش كانت تتوارد على السنة شخوصه الثلاثة معتوه والشيخ الضرير والمرأة الطيبة بخاصة وقد كان كل واحد منهم يعبر عن السبل الأمثل للخلاص من هذا الواقع المرير من خلال لغة خطابية مباشرة الأمر الذي ترك أثره على البناء العام للرواية من الناحية الفنية إذ افتقد للشفافية والسهولة في الطرح فبدا مرهقا وذلك لحدة هذه النبذة الخطابية العالية فيه.

يقول معتوه في ص 97 متحدثا عن حمود البیدار:

(ليست الصفعة في حد ذاتها المؤلمة له

يقول معتوه: (يا ترى يا معتوه من يحدد مفهوم المجنون من العاقل. وفي موضع آخر يقول: (هل أعود ثانية إلى المكان ولو عدت كيف أغلق زمانا كالزمان وأعيش بين عقارب ساعته وأهضم سطوة أهله). وفي مكان ثالث: (الأرض والسماء والمرأة ثالث رهيب يصنع الكون في معادلة صعبة). إذن ما الذي تبقى من معتوه المعتوه غير التسمية؟

وإذا كان ثمة اعتراض على أن الروائي لم يتعامل معه على أنه معتوه أصلاً وأن هذه الصفة هي خارجة عنه إذ أطلقها الناس عليه لأنه كان يقتل العصافير. ألسنا إذن أمام مفارقة أن توصف الدهماء بالتخلف والجهل والقسوة والبطش ثم يكون احتجاجها على هذا الآدمي فتتهمه بالعتة لأنه كان في صغره يقتل العصافير فتنتفيه من حياة الأسوياء؟

وأما شخضية الشيخ الضرير فهي لم تبين على نحو أفضل من سابقاتها لتستطيع الإفلات من سطوة الكاتب وتكون أقل زركشة على المستوى الذهني لقد جعلها الكاتب ممتدة الجذور في مرجعيتها من حيث وجودها التاريخي في بيئتها كما جعلها رامية للحكمة ومتواصلة بذلك مع مرجعية أدبية قديمة ترددت كثيراً في أدبنا أو غيره من الآداب الأخرى.

من جانب آخر لقد أدانت شخصية الشيخ الضرير مجتمع المبصرين بالعيون بينما منحها الكاتب ملامح أسطورية احتفاءً منه بها وقد جاءت هذه الملامح في أحيان أخرى على أنها صفات فانتازية أوجدها الكاتب على سبيل التغريب المسرحي وقد كان ذلك في أكثر

كرجل ولكن العلاقة المعكوسة التي أرادها صاحب النخل والفراق) ويقصد هنا فراق النخيل (النفي أو الطرد من العمل). وفي موضع آخر يقول معتوه من خلال تساؤلات أنطولوجية:

(فالقضية إذاً هل هي مجرد تصور أم أن ما يطفو على سطح الحياة مجرد صور، أما الحقيقة فهي شيء آخر، الحقيقة بعد مختلف في تكوينه وتلوينه عن أبعادنا العادية..).

## الشخصيات

لقد بنى الروائي شخصياته بناء ذهنيًا فاهتم بالجانب الداخلي منها أكثر من جانبها الخارجي، وقد جعل مجمل هذه الشخصيات تفكر باتجاه واحد وعلى نحو متقارب ومتساق مع الفكرة الرئيسة أو مع السمات التي اختطه لعمله. فالشخصيات التي وقع اختيار الكاتب

عليها تمتد بجذورها لتتواصل مع نماذج في الأدب العربي منه والعالمي أيضاً وبالتالي، إن هذه الشخصيات تؤسس لمرجعيتها، فنموذج شخصية المعتوه ليست بالجديدة على الأدب ولكن الذي يمكن أن يفاجأ به القارئ في هذه الرواية هو الخصوصية التي تعامل من خلالها الكاتب مع مفهوم العتة ذاته. إذ إننا لم نجد له أي مبرر مناسب في شخصية معتوه، لأن معتوه لا يعرف من العتة إلا اللقب أي ما كان قد أطلقه عليه دهماء الناس ولم يكن ذلك إلا ظلماً وجهلاً منهم، فمعتوه في الرواية هو الشخصية الفاعلة في هذه البيئة وسيكون له الدور المميز في نهاية الرواية، وأما ما أتى على لسانه فهو في الواقع ليؤهله ليكون إلى جانب أعظم المنظرين للثورات أو المتفلسفين،

من مشهد.

سعى إلى تجسيدها بمعنى المرأة الواسعة الدلالات الأم والحبيبة والتمردة على التخلف كما جسدها في هذه الرواية بمثابة محرض مباشر للرجل في كفاحه وكانت الشاهد لهفته إذا ما أدركه الوهن أو اليأس في لحظة ما :

شاهد: (تحرك يا معتوه، هذا التل لم يعتد الجمود فقد تراه صامتا لكن يفجر بركانا فظيعا، تحرك يا معتوه يجب أن تتحرك، قلت إن المجيء من النافذة يترك صدى واسعا وأثرا عميقا في الذاكرة، بينما المجيء من الأبواب هي عادة سقيمة وعلامة الاستفهام حولها مية).

وبهذا التعامل مع مفهوم المرأة استطاع الأديب علي أبو الريش أن يجعل منها شريكا مباشرا ومعنيا في عملية الانعتاق من التخلف التي جسدها مطلبا ضروريا له في طريقه نحو أهدافه: (ليتنى أموت على ذراعي امرأة حفرت الصحراء بأقدامها وشقت الوديان من أجل لحظة عطاء صادقة).

وبناء على ما تقدم من حديث عن النمذجة نجد أنفسنا نخلص إلى أن هذه الشخصيات بمجملها قد صيغت صياغة ذهنية صرفة، كما أسلفنا وحملت على المستوى التعبيري أكثر مما تقوى على حمله، فمن الجائر القول إنها كانت تتحرك تمشي وتكلم وتفكر وتحلم ضمن المشهد، كما كانت سيرورتها الوجودية تمثل الانتقال من العام إلى الخاص، من الشاعر والأفكار العامة إلى التنظير وتحديد الأهداف وذلك كحديث الشيخ الضرير مثلاً عن الأحلام الكبيرة وما تحتاجه من إرادة عظيمة إلا أن هذه الشخصيات ظلت بعيدة عن العفوية ومقيدة بسلاسل ذهنية اختارها الكاتب لها فكانت نهاياتها تلك النهايات السعيدة

- مشهد تعرف الشيخ الضرير إلى حال السمك وحكمه عليه بأنه طازج.  
- مبادرته بالإمسك بيد الشاب الذي رفع يده ليصفعه بها.

ومن جانب آخر من الحديث عن الشخصيات ثمة أمر جدير بالملاحظة على هذا المستوى، وهو ذلك الحشد الكبير من الشخصيات الرئيسية والثانوية والتي كان يجمع بينها قاسم مشترك بعوامل مختلفة، الخبل والعتة، تميزت بهما كل من الشخصيات، صلوحة، حميد الخبلة، أحمد قنوة، بالإضافة لشخصية المعتوه.

والعمى وتمثل بالشيخ الضرير، والعاهة ومثلها الأعرج.

وبالنظر إلى جملة هذه الشخصيات نجدها لا تمتلك من الحياة إلا نقاءها ممثلاً بطبيعتها، وقد دفعت ثمن ذلك غالبا وقد أراد علي أبو الريش أن يحكم طوق الإدانة للبيئة أو المجتمع الذي أفقر هذه النماذج فجسد هذه الشخصيات بتشوهات مختلفة في روايته كدوال حسية على فعل الزمن غير المنصف لأناسه الطيبين.

وأما المرأة الطيبة في هذه الرواية فقد كانت معادلاً إنسانياً موضوعياً يبعث الأمل ويوفر الإشراق في آفاق الرواية وذلك من خلال إلحاحها الشديد على الانعتاق الاجتماعي من التخلف، فهي إلى جانب الرجل تسعى إلى ما يسعى من تغيير إنها تشد من أزر معتوه الذي بات رمزا لكل متطلع أو طامح للتغيير الاجتماعي، والواقع إن المرأة في هذه الرواية قد مثلت أكثر من رمز وقد أجاد الكاتب في توظيفه لصفاتها الذهنية والنفسية للتعبير عن المرأة الرمز، وقد



معتوه يمسك بيد المرأة يسرعان الخطو يسرعان تستقبلهما المدينة والأناشيد).  
بهذه المشاهد السريالية الطافحة بالحلم ينهي الروائي علي أبو الريش روايته تل الصنم التي ستبقى معلما من معالم التاريخ الأدبي الإماراتي إذ في هذه الرواية تجسدت عوالم متناقضة وهذا التناقض بحد ذاته كان يشكل حراكا ذهنيا ممثلا بالطموح إلى.. في حقبة من الزمن، واجتماعيا ممثلا بالدعوة والعمل على نبذ الجهل وتجاوز التخلف والتركيز على جوهر الإنسان ذلك الجوهر الطيب الذي تنهض به المجتمعات حين تحسن استغلاله.

## هامش

علي أبو الريش كاتب من دولة الإمارات العربية المتحدة، ومن مؤلفاته:

- الاعتراف (رواية).
- السيف والزهرة (رواية).
- ذات المخالب (مجموعة قصصية).
- رماد الدم (رواية).
- الرسالة وجزر السلام (مسرحية).
- ابن ماجد يحاكم متهميه (مسرحية).
- تل الصنم (رواية) 1995 - طبعت بمؤسسة الاتحاد للصحافة والنشر والتوزيع - أبوظبي.
- ثنائية مجبل بن شهوان - ثنائية الحب - الغضب (رواية).

التي لم تختبرها بفعل تطور درامي واقعي وإنما بفعل تلك النقلة الدرامية القوية والمفاجئة التي غيرت بناء عليها طبيعة انسياب القص وسرعته وقد حصل هذا دون تمهيد مناسب لذلك - المهم - إلا تلك التعبئة العاطفية التي امتدت على مسار الرواية - معظمها - عبر إيقاع بطيء، وقد حاول لكاتب من خلال تلك التعبئة أن يشحذ شخصياته بها ويستعطف القارئ على أساسها.

## الخاتمة:

لقد اتسمت الخاتمة بفعل تلك النقلة المفاجئة وذات الطابع الفانتازي التي أرادها الكاتب اتسمت بالرمزية والشمولية بالإضافة إلى أنها كانت حاملة: شاهد: (معتوه لا فض فوك - يضمها - يتوحدان - يلتهب المكان يتحرك التل وأوتاد الجبال تزوغ، تمتد الصحراء، يمتد البحر - لون أخضر يتدلى على رؤسهما - عصافير تغرد أجنحة كالفرشات، صوت هدير يخرق الأسماع).

## وفي الصفحة الأخيرة:

(أشعر أن غصن لوز يمتد لي أمسك بطرفه فيعلو يعلو أصل إلى قمة شاهقة عصافير ترقزقزق من حولي، تنقلب الأرض - شيء ما يتفجر تحت أقدامي وأمي تصفق والجارة كذلك خذ يا معتوه، تعلو الأصوات حمود البیدار بيتسم يصعد جذع النخلة يغني، النساء من حوله يغنين ويصفقن الأطفال أحاطوا حجرة الضرير بأناشيد تلهب الوجدان.. إلى أن يقول: (صوت أناشيد يلف المكان صوت ابتهاج يصم الأرجاء

# لعبة العتبة في النسيان

«النسيان هو الغربال ذو الثقاب الكبيرة  
التي يرمي منها العقل الأشياء التي  
يراهها بلا أهمية»  
م. فوكو

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrat.com>

## ● الحسن علاج - المغرب

تقديم:

نظرية السرد وعتبات النص:  
غالبا ما تتميز القراءات التي تنبري  
لمقاربة نص ما،

بالتسرع والاختزال والابتسار  
والتحنيط... وهو الشيء الذي  
يجعلها تسقط في الاستهلاك  
والخطية، متصورة بشكل أو بآخر  
أن النص وليكن نصا روائيا،  
ينهض وفقا لبداية ثم نهاية.

هذا النوع من القراءات  
تسطيحي، مادام يخرج من حسابه  
«القراءة» كمفهوم إجرائي يراد بها  
إعادة إنتاج المقروء (2) وذلك بهدف  
العثور على مداخله ونهاياته

قبل الشروع في قراءة نص  
«لعبة النسيان» (1) لمؤلفه محمد  
برادة، غالبا ما نحاصر كقراء  
بالأسئلة التالية:

- مم ينبغي البدء؟ مع أن البدء  
يفترض المنتهى. هل هناك منتهى؟  
- عبر أية بوابة تقتحم هذا النص؟  
- فهل للنص بوابات؟ وهل  
للأبواب عتبات؟  
- ما هي عتبات النص؟

وتعديته(3)...

إننا لا نستطيع اقتحام عالم النص الأدبي دفعة واحدة دون الأخذ بعين الاعتبار أبوابه وعتباته: ذلك أن شرط القراءة Lecture الحذرة، يتمثل في تفكيك شفرة / شفرات مداخل النص وهي موضوعة بطريقة لا مجال للارتياح في دقة وحداقة وبراعة اختيارها.

لم تعر النقود على اختلاف مشاربها مداخل النص وعتباته، أدنى اهتمام على اعتبار أن هذه الأخيرة فضلة، كأي فضلة مادية مصيرها الإتلاف والتدمير، وتجاهلت هذه النقود أن العتبات جزء من النص ومكون من مكوناته الأساسية، وأن تشكلها من قبل المؤلف يصدر أساسا عن قناعاته وتصوره لمفهوم التلقي والإنتاج واستتبق ونظرية الرواية.

### عتبة الغلاف

تنفتح عينا القارئ على الهيكل الخارجي للكتاب، الذي تحولت ملكيته إليه. هناك إذن شاشة أو ورقة مقواة ذات لون أبيض باهت يتم شطرها، أفقيا، بواسطة خط أحمر بلون الدم.

هذه الورقة المقواة تتوزعها ألوان ثلاثة: الأبيض والأسود فالأحمر. إلى أعلاها (الورقة) ينحفر توقيع صاحب النص محمد برادة، المؤلف الفعلي للنص والمالك الحقيقي له. ومحمد اسم من أسماء النبي محمد صلى الله عليه وسلم والمحمد: الذي تعددت خصاله(4)، ومن نفس الجذر (حمد) نشق كلمة الحمد:

وهو الشكر والثناء.

يشير الخط الأحمر الأفقي إلى السطر المعتمد في الدفاتر والمفكرات وألواح الكتاب، إنه (الخط) السكة التي تسير عليها قاطرة الكتابة. والذي بدوره لن تقوم لها قائمة، وعليه يتم توزيع مجموعة هائلة من الحروف الأبجدية العربية بلون أسود تعتوره حمرة. وغنى عن البيان أن هذه الأبجدية، كاليغرافيا، تدمر هذه الأفقية. فبصعودها (الأبجدية) وهبوطها تدمر السطر-الكتابة.

### عتبة العنوان

يأتي رسم عنوان النص «لعبة النسيان» أسفل الخط الأحمر، بلون أسود يطاله محوما عن يساره، إلى أسفل نقرأ «رواية» يستطيع القارئ ودون أدنى إبي عناء التعرف الجنس الأدبي، قيد التداول. في أسفل شاشة الغلاف، هناك فسيفساء بأشكال هندسية رباعية وخماسية وسداسية وعشارية.

لا تكاد تنجو بدورها من آفة المحو. إن المحو الذي يطال الألوان، لا يتم إعزاء اختياره من قبل الفنان التشكيلي الذي أبى ألا أن يغيب توقيع، إلى التنميق والزخرفة أو إلى عامل الصدفة.

نفترض أن المحو يرتبط بالنسيان. ومعجميا، النسيان ضد الذكر والحفظ، إن الأشياء التي تبقى عالقة بالذاكرة تسمى تذكرا، أما تلك التي يطالها الدمار والمحو فتسمى نسيانا، فالذاكرة آلة تمارس المسح والحفظ معا.

إجراء من إجراءات المتعة الروائية. فهو يقيم علاقة بينه وبين النص قيد القراءة، إنه يتنامى ويتخلق ويتوالد ويتخصّب ضمن أنسجة النص. إنه يتطور، يتكثف ذاتيا، ينشئ لنفسه أشكالا وظلالا وأضعافا ونسخا متعددة. كل ظل وكل ضعف يحمل في ذاته علامة/علامات تخصب القراءة وتطورها وتعددها كإجراء (القراءة) تأويلي للنص، يبتغي القبض على «الحقيقة»، حقيقة النص كما يجبل هو عليها.

تركيبييا، يتكون العنوان من جملة اسمية مبتدأها محذوف تقديره (هذه لعبة النسيان) وخبرها شبه جملة.

يتكرر عنوان النص الروائي 4 مرات (ص 116 - 130 - 134 - 143) بينما يتكرر شطره الأول «لعبة» 30 مرة، أما شطره الثاني «النسيان» فيتكرر 9 مرات (ص 111 - 145 - 146).

وقد تمّ ورود الـ «لعبة» في النص بمعنى التسلية (ص 8) والتعلم (ص 14) كما ورد بمعنى التهريب (ص 22) والخذاع (ص 40) والوهم (ص 44) واللون (ص 47).

ويهدف عنوان النص الروائي إلى إيهام القارئ وخداعه بأن النص يتعلق بالنسيان، بينما نجد أن النص يحفل بالنقيض (6) وورد النسيان أيضا بمعنى اللامبالاة والسهو (ص 140).

### الإهداء

يهدّي المؤلف عمله الروائي، «لعبة النسيان» إلى أنثى تحمل اسم «ليلي» كما يهديه أيضا إلى مجموعة من الذكور

تأويليا، ممارسة التذكر إضاعة، بمعنى أن هناك منطقة ما يطالها تعميم، لن نقوى على كشفها إلا إذا سلطنا الضوء عليها. الضوء كشف وتعرية وفضح... العتمة ستر وحفظ... التذكر تجلية وتبديد للظلمة. فكأن الأشياء المنسية التي نبتغي تذكرها عادة ما يكتنفها السواد والظلمة. وكأن النسيان رديف للمحو والمسح والسواد. والمحو يعني سواد في القمر لما يكون نيرا ثم يمحي (5).

إن النسيان منطقة معتمة تسبح في لا شعور النفس الانسانية، ويرتبط لا شعور النفس بالذاكرة، التي ترتبط أساسا باللغة التي ترتبط بالاشعور ويرتبط هذا الأخير بالاشعور الذي يمثل جزءا ضئيلا من اللاشعور. فاللاشعور هو المنطقة السوداء الرابضة في تجاويف الذاكرة والاشعور هو المنطقة المضاءة.

قد يغيب عنا أننا لما نشغل آليات الذاكرة، حينها نتذكر ما تم نسيانه من وقائع وأحداث وأفعال توجد في الزمان والمكان. وأن المنسي الذي يتم تذكره يمر عبر آلة الحكي والحكي يمر عبر قنطرة اللغة وليس غيرها.

إن اللغة مكون من مكونات الحكي، سواء أكان مكتوبا أم شفويا، ربما تكون الكتابة رديفة للتذكر، ويكون النسيان (في النص) هو تشغيل للذاكرة. بتقصّد تذكر المنسي Loubli ولي نسيانه أبدا.

يحمل العنوان اسم النص الأدبي قيد التداول، والذي ينتمي إلى جنس أدبي معين، كما يساهم في بناء النص وانتاجيته وتأويله. أضف إلى كونه



أتجاوز الثانية من عمري... ولم أفقده أبداً لذلك لا أسألكم عنه...» (ص 142).

يستحيل علينا ملء الفراغ الهائل الذي تتركه الأم بعد موتها... خلافاً لذلك نستطيع ابتداء أب آخر ونركن إليه.

ترتبط الأم بالعفوية والمطلق. ويرتبط الأب بالمنسي والمصطنع، ترتبط الأم بالشعر، أما الأب فيرتبط بالعقل. هي ترتبط بالندكر، ويرتبط هو بالنسيان. نتذكر الأم وننسى الأب. نسأل عن الأم دون أن ننتبه إلى الأب.

ترمز الأم إلى الحرية، ويرمز الأب إلى الاستبداد والقمع والعسف والسلطة.

ترتبط الأم بالشعر أما الأب فيرتبط بالثر.

إن لغة الكتابة ترتبط بالسلطة، وترتبط السلطة بالقمع، ويرتبط القمع أساساً بالكتب.

للأم علاقة وطيدة بلغة الذات ولغة الشعر واللذة والرغبة والحلم، ولغة العفوي والمهمش، ما لم تتطرق إليه لغة الأب.

هناك جملة تنهض بين المهدي إليها (ليلي) والمهدي إليهم (الخمليشي- الهرادي- الخوري- بوزفور) والتي جاء فيها «عن زمن يمتلكنا أكثر مما نمتلك». إن العمل الذي يتم إهداؤه إلى أنثى، ثم إلى ذكر/ ذكور، ثانياً، يتمحور حول موضوعة الزمن.

## النص الاستهلاكي

ضمن النص الاستهلاكي، الذي تم اقتطافه من «كتاب التوهم» لصاحبه

(الخمليشي، الهرادي، الخوري، بوزفور).

يتم إهداء النص إلى أنثى، أولاً، فالذكر/ الذكور ثانياً.

إن العلاقة التي تربط صاحب النص بالمهدي إليها مبهمة وغير محددة قد تكون علاقة قرابة أو زواج، أو علاقة عاطفية أو ثقافية أو...

بينما نجد أن علاقته (المؤلف) بالمهدي إليهم جلية وواضحة، في كونها ثقافية. فالذي يجمع بينه وبينهم هو الهم الثقافي وينحصر تحديداً في الإبداع القصصي. نتساءل:

أ- ما السر في احتلال المؤنث الصدارة في لعبة النسيان؟

ب- هل نعتبر مسألة التقديم والتأخير عادية وغير مقصودة وغير مفكر فيها؟ أم نعتبرها شيئاً مفكراً فيه، يدخل ضمن استراتيجية الكتابة في النص؟

ج- هل يمتلك تقديم الأنثى (في الإهداء) على الذكر علاقة ما بغياب الذكر (الأب) في لعبة النسيان؟

د- ما الداعي إلى هذا التغييب؟ جاء على لسان الهادي «الأم كالموت وعلى عكس الأب، لا يفكر فيها إلا من خلال الافتقاد» (ص 13).

«ما معنى أن يكون لنا أم؟... أقول الآن إنها كالشعر: رغبة في معانقة المطلق...» (ص 140).

وفيما يتعلق بالأب نقراً:

«لا نفسر شيئاً إذ نهج الأب يمكن أن نولد في غيبته، ويمكن أن نبتدع أبا ونطمئن إليه. لكن الأم لا تبتدع...» (ص 14).

«أبي لا يهمني كثيراً، مات وأنا لم

موضوع للحكي. فهي موضوع للرغبة واللذة والإغواء أيضا. أليست مطاردة مستديمة للكائن والممكن والمنفلة ... وجريا وراء تحقيق رغبة ما. وتدنيسا للمحرم والمنحط وتبشيرا بالأصيل؟ (9). هناك تعالق لا مجال للشك فيه بين المرأة، موضوعا للسرد في استهلال المحاسبي، والنسيان الذي يشترك منه لفظ النساء والنسوة والنسوان وهو جمع المرأة من غير لفظة (10) فالعلاقة جليلة وواضحة بين النسيان والنسوان.

### توالد الاستهلال وتناميه

نقرأ: (نص 1)

«... فتوهم كأس الدر والياقوت أو الفضة في صفاء ذلك في بنائها الكامل، وقد اقتربت إليك ضاحكة بحسن ثغرها، وسطع نور بناتها في الشراب مع نور وجهها ونورها، مقابله فضحكت أيضا إليها، فاجتمع في الكأس الذي في بنائها نورك مع نور الكأس ونور الشراب، ونور وجهها ونور نحرها ونور ثغرها ونور الجنان...» (11).

ثم نقرأ: (نص 2)

«... في الليل وبعد أن ينام الأطفال، يجب أن ترتدي له قفطانا ومنصورية وتتزين بالحلي والمجوهرات، وآلة التسجيل تصدح بإحدى النوبات الأندلسية والشامبانيا تعرق وسط مكعبات الثلج، وهو بقميمصه الأبيض الفضفاض يقترب منها في حركات متذلة، متغزلة تكشف تلذذه وشبقه بصوت مسموع وهذيان محموم يضيف على الزوجة الدمية صفات من نار نور

المحاسبي، ترد لفظة «توهم» بصيغة أمر بمعنى تخيل وتفرس وتمثل، من جذر الكلمة نفسها لدينا كلمة «تَوَهَّمَ» بمعنى تخيل وتفرس وتمثل (7) بصيغة أمر بمعنى الغلط والسهو أليس السهو هو النسيان؟. والتخيل والتفرس ألا يعنيان شحذ الذاكرة وتنشيطها وتفعيلها بغية الاستحضار أو الاستشراف، وكلاهما يتعلقان بموضوعه الكتابة، والتي هي استرداد للمنسي والضائع والمنفلة، وهي تجميع لشتات نصوص طالها المحو والمسح ...

الكتابة «امتصاص وتحويل لعدد هائل من النصوص الأخرى» (8). إن الكتابة تناص وممارسة جمالية موجهة ضد الموت والتلاشي ...

يرتبط النص الاستهلاكي، عضويا، ليس مع عتبة العنوان فقط، بل ومع النص الروائي ككل. حيث نجد أن الاستهلال وكأنه كمشة بدور تم نثرها في تربة النص الروائي فأخصبت وأخضرت، وأينعت، وازدهرت، وأثمرت ...

ينطوي الاستهلال على مجموعة من الكلمات والتي نوردها كالتالي (توهم - الكأس - الفضة - الياقوت - النور - الشراب) هناك هيمنة عظمى لكلمة النور، إذ يرد ذكرها 10 مرات. فالنور هو الضياء والضوء، والنور صفة من صفات الله تعالى (الله نور السموات والأرض) والنور يخالف الظلمة، هناك هيمنة كبيرة للضمير العائد على الأنثى - المرأة موضوع السرد. (الاستهلال نص كئائي يوجهه سارد تقليدي إلى مسرود له /قارئ) إن المرأة مثلما هي

والتسلط، الشفوي في مواجهة سلطة المكتوب، القلب بدل العقل.

## العناوين المتخللة

١) نقرأ الفصل الأول تحت عنوان «في البدء كانت الأم» ففي البدء كانت الأم وفي المنتهى أيضا تكون. الأنثى بدل الذكر. بها يفتح النص ويختم بها أيضا. أنها مركز لكل شيء «هذه الدار بدون لالة الغالبة ستفقد نكهتها» (ص ١١).

الأم كائن يفوق كل الكائنات التي يمسها العدم والأفول ويجري عليها عنصر الزمن. إنها كائن أسطوري ينبعث من رماده، كالذكرى وكالحلم وكالبرق ينقش فجأة.

2) نقرأ الفصل الثالث تحت عنوان «ما قبل تاريخنا» والذي يتعلق أساسا بمقولة الزمن / التاريخ، يحاول الهادي من خلال هذا الفصل القبض على مجموعة من الأحداث ضمن محطات متعددة (رعايته من قبل خاله، سيد الطيب، حكايته مع البنت المثلثة، رحيله إلى الرباط مشاركتة في المظاهرات. موت زوجة الخال...) فالقبض على هذه المحطات هو محاولة من الهادي للقبض على محطة مهمة من محطات الطفولة، ضمن جسد وذات متغيرة وضمن زمن متغير. إنها محاولة مثل القبض على المتغير ضمن المتغير. فالزمن بكل امتداداته تجري ديمومته على كل شيء. إن الكتابة هنا مواجهة وجودية ضد الزمن الذي يحاصر الهادي. فهل نستطيع قهر غول الزمن؟ أليس الزمن هو الذي دمر بجبروته أعز من تحفل به الذات، ألا وهو الأم وزوجة الخال

.... ويصب في القنينة كأسا لها وآخر له... (١٢).

(نص ١٢٢ - ١٢٣)

زمنيا يتعلق الأمر بزمن ليلي ميتولوجي (نص ٢)

فالليل فضاء مفضل للحكي (ألف ليلة وليلة) والمغامرة والاعتياالات والموت، كما الليل فضاء مغادرة الأجنة أرحام الأمهات من ظلمة الرحم إلى نور الحياة أليس الليل فضاء رحيمًا؟ والليل فضاء للتأمل والتفلسف والإبداع ... والكتابة أليست أنثى؟ والكاتب أليس ذكرا؟ ما علاقة الأنثى بالذكر؟

يحفل النص (٢) بذكر الحفرة والثلج، ما السر في علاقة الماء بالأنثى بالذكر؟ كما أن ذكر لفظتي «نار ونور» أمر قد لا يخلو من دلالة. فالنار تقتدح بواسطة الاحتكاك (١٣)، وأن الاقتداح ينتج عنه الضوء والضوء هو النور والضوء يستنار وأن النار مؤنث. ما علاقة المرأة / الأنثى بالماء والنار؟ الرجل / الرجل في ورود كلمة النار إشارة جنسية أكيدة ومحسوما فيها.

يقدم هذا النص / المشهد (ص ٢) لقطة سينمائية لمشهد جنسي شبه عار، يختزل الجسد الأنثوي إلى مجرد موضوع للإغواء والإغراء والإمتاع والإفتان ... بينما يقدم النص ١ / الأصل المرأة كموضوع للتخيل (التوهم) والإبداع والرغبة الدفينة والمحتشمة... كما نجد أن النص الروائي، ككل، يقدم المرأة كموضوع للمطلق والتأمل والتفلسف والإبداع والتذكر (وليس النسيان). موضوع لمقارعة السلطة باللاسلطة. الحرية في مواجهة القمع

والخال؟ فالذين سرى مفعول الزمن القاهر عليهم جزء من ذات الهادي وذاكرته، فهل نستطيع قهر هذا الزمن الذي «يملكنا أكثر مما نملكه؟» (من الإهداء).

إن لعبة الاستحضار التي تتم عبر الكتابة، هي محاولة من الهادي تأجيل العدم... تهدف الكتابة هنا إلى خلق نوع من التوازن والديمومة... ولعل اختيار الكتابة (الاستحضار) لخير دليل على ذلك. فأما الكتابة وإما اللاكتابة، إما الطفولة وإما اللاطفولة، الكتابة مواجهة وصدام بين الفرد وإرغامات الواقع وابتذاله... (3) تأتي تسمية الفصل الرابع باقتراح من لدن راوي الرواية (اقتراح عليك أن نسمي هذا الفصل «ثم يكبر العالم في أعيننا» (ص 57).

هناك جملة تنسب لراوي الرواية وهي أقرب ما تكون إلى العنوان المتخل شكلاً ومضموناً. يقول «إن العالم كبير كثيراً بالنسبة لما كان مألوفاً لدينا» (ص 88).

ضمن الفصل نفسه، يستحضر سي ابراهيم نتفا من طفولته (ولادته بايت باها مقدمة منها إلى الرباط - ممارسته الرعي - مرافقته لأبيه إلى المسجد بتقصيد الصلاة وتشرب السنة والقرآن الكريم. يقول سي ابراهيم «أيو حقا الأيام تبدلت كيف قلت قبل الاستقلال كانوا الناس متشبتهين بالأخلاق المحمدية دأبا كل واحد تيفتش على ما يخطب...» (ص 61) لهذا الفصل علاقة بسابقه (ما قبل تاريخنا). فسي ابراهيم وهو يتذكر طفولته، يشير إلى الماقبل (قبل الاستقلال) كفترة زمنية ذات صلة بزمنه الطفولي والسياسي (احتلال

المغرب من قبل فرنسا).

فالماقبل والمابعد لعبة يتم الاسترشاد بها بغية تصيد المنقالت، ضمن (المابعد). زمن ينفلت باستمرار.

يتموضع (الماقبل خارج خريطة الحكي (الخطاب) إنه المغامرة أو اللامغامرة أي ما يطلق عليه ضمن نظرية السرد الخارج نصي.

يعتبر سي ابراهيم، في عرف الهادي محطة ينبغي التوقف عندها، وهو يتذكر (وليس ينسى) طفولته. أضف إلى كون سي ابراهيم يمثل بالنسبة إلى الهادي الأب الغائب، إنه استطاع أن يبتدع أبا رمزياً (14)، في غياب الأب الحقيقي، نقرأ بلسان بالهادي (أحاول أن أختزل سبب انجذابني إليه فأحтар» (ص 66) أضف إلى ذلك فسي ابراهيم يمثل ذاكرة شفوية أهم ما يميزها السماع إنه رواية الأحاديث النبوية ونفسيرها وهو من جهة أخرى خرافية بارعة في سرد القصص الخرافية «يبدأ من تفسير حديث نبوي وينتهي بسرد قصص خرافية». (ص 66) أضف إلى هذا وذاك فسي ابراهيم أقرب ما يكون إلى القديس. لا ننسى الإحالة الدينية للاسم ابراهيم نسبة إلى ابراهيم الخليل النبي. فما يميز تعامله مع الهادي وأهل بيته هو نغمة الواعظ والمرشد نقرأ «لكنه ظل صارماً ومحدثاً بالوعظ والإرشاد (ص 66).

(4) يشكل عنوان الفصل الخامس الشرط الأول لبیت شعري في النص: قلت وكم يهواها من عاشق قالت ومن يهواني فقد كفر (ص 101). فالنبرة التي يتم العزف عليها في هذا الفصل يمكن اختزالها في التالي:



- الجري واللهات وراء اقتناص الرغبة وإشباعها (لقاء اللذة الأول بالقاهرة) ثم اللقاء بالفتاة المهاجرة بمدريد إنه بحث عن الذات ضمن آخر هو المرأة.

5) يسجل هذا الفصل (الفصل السادس) عودة السارد - الشخصية إلى المدينة (فاس) التي رأى فيها نور الحياة أول مرة، وهذه العودة هي بمعنى ما عودة إلى مدينة البدء، الدفء، الرحم، وعودة إلى ينبوع الطفولة الأول، وعودة إلى مكان حيث لا لغة تحكمه سوى لغة العفوية والعاطفة والحلم والشعر. فالهادي يتجثم أعباء هذه الرحلة بغية البحث عن الحقيقة، حقيقة الطفولة، ترى فهل تم العثور عليها؟ إنه بحث أشبه ما يكون ببحث عن المتخيل (المتوهم حقيقة) ضمن الواقع. ما هي علاقة الكتابة

بالمكتوب؟ تكلم هي لعبة الكتابة. ثم ورود جملة العنوان (زمن آخر) 4 مرات (نعيش في زمن آخر 131 أن تصور الزمن الآخر 131 سمات مميزة لهذا الزمن الآخر 132 سرد هذا الفصل الخاص بـ «زمن آخر» تركيباً، نجد أن العنوان يشكل خبراً المبتدأ محذوف والذي تقديره (هذا زمن آخر)، وهو دلاليًا يناقض أو يغير زمنًا يفترض فيه الانصرام والمضي والتلاشي».

- إن الزمن هنا متعدد.

- إنه يغير زمن المغامرة.

- إنه زمن الخطاب، ويتم ضمنه استحضار مغامرة الشخص، يتميز بالامتداد والتداخل، ويستحيل اعتبار أن ما يحكمه هو الانقطاع.

- إنه زمن الابتذال بامتياز (حاضر القصة).

يفسره انحطاط القيم وغياب الأصيل منها (الانتهازية - الوصولية - الرشوة - العهارة...).

ووردت لفظة زمن - زمان وهي الكلمة الأولى التي تدخل في تكون جملة هذا الفصل 26 مرة.

فالزمن (بدون ألف مد) يحيل إلى الفيزيائية أما الزمان (مقرونا بألف مد) فيحيل إلى زمن فلسفي مطلق، وجاء تحت معاني عدة الوهم - القدر - الماضي - الحاضر - زمن القصة - الزمن المادي - الزمن القاهر.

6) وجه الهادي (الفصل السابع) سؤالاً بخصوص الأم ورد في صيغ ثلاث (هل تذكرن أمي؟ 140 - 141 هل تعرفون أمي؟ 142 هل أحد هنا يتذكرها؟ 142).

إن هذا العنوان / السؤال يستمد من مشروعيتها من كون أن الأم هي موضوع المعرفة والتذكرة، وهو يبحث دون هوادة عن دلالة للأم، غير أن هذا السؤال لا يلبث أن يقابل باللامبالاة والقدح، وهو سؤال يتقصد التذكر الذي ضده النسيان والمعرفة التي ضدها الجهل. إنه يهدف إلى تأمل موضوعة الأم، كثابت ومتحول، كوحدة وتعدد..

إنه سؤال كما سلف، ينحصر في مقولتي التذكر والمعرفة. والهادي وهو يوجه سؤاله إلى أهله وأقاربه فأعضاء الحزب الذي يناضل في صفوفه، سؤال يوجه أيضاً إلى قارئ مفترض، إن العمق الفلسفي الذي يحيط بهذا السؤال، الشيء الذي جعل المتلقي (الأهل والأقارب) إما إنه يكتفي بالتأسف عن الأم ككائن بيولوجي أدركته لعنة الموت، وإما أنه (مناضلو الحزب) يتجاهل

النفوس الميتة وتقوض الطقوس الداعية إلى الخنوع والاستسلام والخوف.

## الهوامش:

1. محمد بريدة - لعبة النسيان، دار الأمان  
1987. الطبعة 1.

Roland Barthes S/Z ED: seuil 2  
1970, p. 10.

Ebidem - p. 12.3

4. ابن منظور الإفريقي المصري - لسان  
العرب دار صادر - بيروت مادة (حمد)  
الطبعة الثانية 1994.

5. لسان العرب مادة (محا).

6. أحمد اليابوري، دينامية النص  
الروائي منشورات اتحاد كتاب المغرب 1993  
- ص 62 - الطبعة 1.

7. لسان العرب مادة (وهم).

8. Aswald Ducrot/Tzetan Todorov  
dictionnaire Encyclopedique  
des Sciences du Language, ed  
seuil 1972 - p. 442.

9. Lucien Goldmann - pour une  
Sociologie du Roman - edition  
gallimard. 1964 - p. 23.

10. لعبة النسيان - ص 3.

11. نفسه ص 122 / 123.

12. Gaston Bachelard la Psy-  
chanalyse du feu Gallimard Paris  
1949.

13. عبدالفتاح كليطو المحقق الثقافي  
للاتحاد الاشتراكي 1997 العدد 523.

14. الحسن علاج تشكل المنظور السردية  
في لعبة النسيان المحقق الثقافي لجريدة  
الاتحاد الاشتراكي العدد 293 - 1989.

السؤال باعتباره موضوعا مكرورا لا  
قيمة له ونعت صاحبه بالسريالي قدحا.  
إن معرفة الأم لا تمر إلا عبر قناة  
التذكر. والمعرفة تصح هنا نتاجا للتذكر  
وعلى هذا الأساس تتحول الأم إلى  
مقولة فلسفية «المثال» فلكي نقرب من  
الأم وجب تذكرها.

تكررت لفظة الأم 13 مرة تحت معاني  
عدة:

- الأم ككائن، ميتا يأتي، عجائبي،  
يحرص على إشعال فتيل الثورة والتمرد  
والعصيان.

- الأم ككائن محفز على خوض  
المغامرة، ويتم بمعيتها العمل على تنوير  
الطقس الصوفي من لغة الاستكانة إلى  
معانقة لغة ولفظة.

- الأم كمعادل للحرية والديمومة  
والوحدة والتعدد.

- الأم كمعادل للقص والمعرفة (ص  
142) وكبطاقة هائلة يستند منها الضجر  
والعزاء والسلوان، وتجاوز الصعاب  
وركوب سهوة المستحيل 143.  
- الأم كمعادل للمطلق والمتغير الخفاء  
والتجلي (145 - 146).

## الاختتام

نفتح النص الروائي على الأم ونغلقه  
عليها.

ففي البدء كانت الأم وفي المنتهى  
أيضا تكون.

ينفتح النص عن أم هالكة تقام لها طقوس  
الدفن (15)، وتشيع إلى مرقدها الأبدي.  
وينغلق عن أم حية تقوم من مرقدها  
لتشعل فتيل الفتنة الجميلة وتوقظ

طالب الرفاعي في:

## «مأة الغبش»

و

«أغمض روعي عليك»

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

• نذير جعفر

البعد المأساوي  
وتقنيات السرد

بعد مجموعته الأولى: «أبو عجاج طال عمرك» (1) التي لاقت احتفاء خاصا من القراء والنقاد معا (2)، تابع طالب الرفاعي رحلته الإبداعية في مضمار القصة القصيرة عاكفا على استلهاهم معطيات الواقع وما يثور به من تناقضات وتحولات واحتمالات، مسكونا بهاجس التجديد في الرؤى والمضامين والتقنيات الفنية، حتى تمخضت تجربته عن مجموعتين هما: «أغمض روعي عليك» (3) و«مأة الغبش» (4).

تشتمل هاتان المجموعتان على سبع عشرة قصة، تنتظمها على مستوى المضامين أربعة محاور رئيسة، ويشكل البعد الدرامي المأساوي في حياة الشخصيات الثيم الذي يسمها بميسمه



انتظار مطلقة «دلال» بعد مُضي خمس سنوات على انفصالهما غير أنه بتقريع ولوم أخيه وأمه، ولا بأصوات الاحتفال في الشارع المجاور لمكتبه والذي يُذكره بضرورة الزواج بعد هذا الانتظار اللامجدي، لكن إغلاقه للأبواب حتى لا يسمع تلك الأصوات يُفسّر مدى وفائه لذكرى «دلال» وأمله في عودتها إليه من جديد! حتى لكان نهاية القصة تشير إلى مواعده معها في مكتبه ليقيم هو الآخر احتفاله الخاص بهذه المناسبة.

وفي قصة: «ليلة باردة» يلتقي المطلق بمطلقة بعد سبع سنوات من انفصالهما، ومن خلال هذا اللقاء نعرف أن الأسباب ذاتها التي أدت إلى الطلاق ما زالت موجودة وكامنة في سلوك كل منهما تجاه الآخر، فتمضي تلك الليلة «باردة» دون عزاء للرجل الذي انتظر كل هذه السنوات حالما يلقاها دافئ بمن يجب.

وإذا كان الرجل يبدو في هاتين القصتين ضحية لعلاقة غير متكافئة تفرض نفسها عليه ولا يستطيع الفكك من أسرها، فيواجه قدره وحيدا تنهشه العزلة، في الوقت الذي تعيش فيه شريكته المطلقة مع رجل آخر غير مبالية بوضعه المأزقي الذي يُطوّق عنقه، فإن قصة: «صوت المطر الليلي» تضع كلا من الرجل والمرأة في قلب العاصفة. فما أن يفصل «فهد» جسديا عن «مها» إثر فتور الحب بينهما حتى نجدها تواجه مصيرها المؤلم في مشفى الأمراض النفسية، فيما يغرق «فهد» في دوامة الحيرة والأسئلة ملتمسا العزلة مع صخرته الأثيرة على شاطئ البحر لبيثها أحزانه الدفينة.

العزلة، الإحباط، الإحساس بالعجز، اجتراح الآلام، هذه هي المناخات التي تتكرر في هذه القصص، ونجد انعكاسها

في مختلف المواقف التي تواجهها والمصائر التي تنتهي إليها.

**أما على المستوى الفني فنلاحظ التنوع في طرائق السرد ومواقع الرواة، وأشكال الزمان والمكان، عبر تقنيات الاستباق، والاسترجاع، والتداعيات، والحذف، والتلخيص، والوصف، والحوار.**

وسنتوقف عند كل محور من هذه المحاور الأربعة لنكوّن في النهاية نظرة كلية إلى هاتين المجموعتين وموقعهما ضمن مسار القصة القصيرة في الكويت.

## المحور الأول: إشكالية العلاقة بين الرجل والمرأة:

تدرج تحت هذا المحور سبع قصص، هي: «احتفال»، «ليلة باردة»، «صوت المطر الليلي»، «سمكة سوداء»، «مُناي»، «أصابع طائفة»، «ببغاء». وفيها تتخذ العلاقة بين الرجل والمرأة طابع الإشكالية التي تتفاعل تدريجيا ولا تجد حلا إلا بانفصالهما الذي يحمل بعدا مأساويا، ويترك في الرجل غالبا شرخا نفسيا لا يلتئم على الرغم من توالي السنين. وتنبع هذه الإشكالية من اختلاف الطبائع والاهتمامات ورتابة الحياة الزوجية. إلا أن العلاقة الجنسية اللامتوازية، التي تفتقر إلى التناغم الجسدي، تبدو الحاضن الخفي والحقيقي لتلك الإشكالية.

ويكشف سياق الأحداث في هذه القصص عن إحساس الرجل بأنه السبب في إخفاق العلاقة الزوجية التي تنتهي بالطلاق النفسي أو القانوني مما يجعل منه شخصية مازوشية تستغرق في عزلتها وآلامها وانتظارها المر أملا في عودة العلاقة إلى سابق عهدها.

ففي قصة «احتفال» يصر «بحر» على



وتنفرد قصة «ببغاء» في تصوير مأساة تعدد الزوجات ولا سيما عندما يكون الزوج من كبار السن، حيث تدفع الرغبة الجنسية بعض هؤلاء النسوة إلى الخيانة الزوجية دون إحساس بالذنب أو تأنيب الضمير.

تلك هي المضامين التي تقاربها قصص هذا المحور، وهي تشغل الحيز الأكبر من المجموعتين. وإذا كان لذلك دلالة فإنما يشير إلى خصوصية التجربة الذاتية للكاتب من ناحية، وإلى تعقيدات الحياة المعاصرة وانعكاسها السلبي على المؤسسة الزوجية من ناحية ثانية.

وتتجسد المضامين السابقة عبر تقنيات فنية متعددة تتفاعل معها في كلٍّ موحد لتُكسب القصة هويتها وتمايزها وخصوصيتها.

**ونلمس تنوع هذه التقنيات بدءاً من اختصار العنوان وانتهاءً، بالجملة الختامية / القفلة.**

فالعنوان لا يتوقف عند حدود الإيحاء بالفكرة العامة أو المحورية للنص، بل يتحول في الدراسات السيميولوجية إلى مفتاح تقني يؤدي أكثر من وظيفة عبر مستوياته التركيبية والدلالية والتداولية. ومن هنا تنبع أهمية الوقوف عليه واستنتاجه.

**والعناوين عند الرفاعي غالباً ما تدل على اختيار دقيق يجعل منها رسائل تواصلية مع القارئ، تلفت انتباهه، وتحفز مخيلته، وتفتح أفق التوقعات لديه. كما توسّع دائرة التأويل، وتعدّد القراءات بما تضيفه من ظلال سواء أكانت تلك العناوين مفردة أم مرتبطة بسياق النص. وتتنوع صيغها الصرفية وتراكيبها النحوية والبلاغية بتنوع المقصدية والدلالة التي يتوخاها الكاتب.**

المباشر في قصة: «سمكة سوداء» حيث الأسى والوحشة والسأم، حالات تتلبس حياة الرجل الوحيد الذي يقضي يوم عطلة الأسبوعية «بمضغ الهواء والدقائق» ولا شيء يورقه سوى تلك السمكة السوداء في اللوحة الجديدة المعلقة أمام سريره، والتي تترأى له امرأة محاصرة تواجه قدرها المحتوم، دون أن يتمكن من إنقاذها، فهو الآخر محاصر مثلها بجدران عزلته وحرمانه. ولكن ما أن تدخل المرأة التي هاتفها إلى غرفة نومه ليربها السمكة حتى يجد تلك السمكة قد غادرت اللوحة! ولكن السمكة هنا قد تماهت بالمرأة التي حضرت فتحررت من حصارها لتحرر معها الرجل من وحشته ورغباته المكبوتة.

وتأتي قصة «مُناي» لتتجاوز العلاقة بين الرجل والمرأة إلى الأبناء عندما يكونون ضحية الطلاق، فترى معاناة رجل مع ابنته التي تترصد حركاته لئلا يرتبط بامرأة ويهملها من رعايته، مفجدة من التمارض وسيلة ناجعة لصرف أبيها عن مواعييده التي تشتم منها رائحة غرامية.

أما قصة: «أصابع طائرة» فتكشف عن المفارقة التي تدفع بأستاذة جامعية إلى الوقوع في حبائل دجال عصري لتزيل آثار الأصابع التي تراها على عنقها كلما استيقظت من النوم. وإذ يداعب الدجال مخيلة الأستاذة ويتسرب إلى لاوعيتها تزول آثار تلك الأصابع! ولكن ما أن ترفض طلبه بالعودة إليه حتى تعود آثار تلك الأصابع بالظهور من جديد! ولكن هذه الأصابع ليست سوى الرغبات المقموعة في ظل علاقة زوجية غير متوازنة، فما أن تجد لها منفذاً حتى تزول، وإذا حاصرها الوعي عادت إلى الظهور.

وإذا انتقلنا من العناوين إلى الجمل الاستهلاكية فإننا نلاحظ عناية خاصة بتلك الجمل كونها العتبات الأولى التي تستقبل القارئ في العمارة النصية. وكثيرا ما يتوقف عليها تنامي البرنامج السردي تجاه غايته بصفتها نقاط ارتكاز أولى. ويغلب على هذه الجمل الاستهلاكية عند الرفاعي طابع السرد غير المباشر الذي يبدأ بفعل ماض يوهم بواقعية الحدث ويشير إلى فضائه الزمني: «أطبّق شفّتيه على إصبع السيجارة، سحب نفسا طويلا... تذكر حساسيتها وكرهها للتدخين» (5). «خطر له وجهها بضحكتها الصافية. ودّ لو يسبق مواعده. لونت حياته منذ تعرف إليها» (6). «رسمت الدهشة عيني الدكتورة طبية، صباح لمحت في المرأة أول مرة آثار أصابع قرمزية حول رقبتها» (7). «مل البغاء التنصت لأحداث، زوجات القايص الصباحية...» (8). وتشتمل هذه الجمل الاستهلاكية على العناصر الأساسية التي يتمحور حولها الخطاب القصصي مما يتيح للقارئ إمكانية الإمساك بسائر خيوطها منذ البداية.

وتنفرد قصتا: «احتفال» و«صوت المطر الليلي» في قصص هذا المحور بصيغ استهلاكية مختلفة، حيث تبدأ الأولى بفعل الأمر الذي يشير إلى راهنية الحدث: «أسندْ طولك بحر...» (9)، وتبدأ الثانية بالفعل المضارع في صيغة المتكلم مسبوقا بحرف الاستقبال مما يحقق استباقا سرديا للأحداث: «سأستأغل عنه، أتحاشى النظر إلى عينيّه، أعتبره غائبا. المهم أن أدخل الرسم، أشاهد لوحات نسائه المخبأة» (10). ومثل هذه الصيغ تبدو أكثر إثارة للقارئ لأنها تستدرجه خطوة خطوة دون أن تُقحمه في شبكة علاقات النص من السطور الأولى.

فقصتا: «احتفال» و«ببغاء» جاء العنوان فيهما اسما نكرة، والنكرة كثيرا ما تثير فضول القارئ وتساؤلاته عن هويتها، فتكون حافزا لقراءة النص وإشباع ذلك الفضول.

وبعد القراءة والربط غير المباشر بين العنوان والسياق سيتساءل القارئ: عن أي احتفال يتحدث الكاتب؟ عن الاحتفال في الشارع المجاور أم عن احتفال «بحر» بعودة «لدال» إليه؟ و«الببغاء هل هو مجرد طائر يكرر ما يسمعه؟، أم شاهد حيّ على ما يدور في الخفاء بين «سعدة» و«حمد»؟.

أما العناوين التالية: «ليلة باردة»، «سمكة سوداء»، «أصابع طائرة»، فهي قائمة على علاقة الصفة بالموصوف وما ينجم عنها من تخصيص وتوضيح وانزياح دلالي.

فوصف الليلة بأنها «باردة» ينطوي على معنى حقيقي، ومعنى كنهاني يفتح أفق التوقعات غالبا على النهاية القاسية التي تبعث الحزن وتثير الشجون، وهو ما ينسجم مع سياق النص وغايته الإبلاغية.

ووصف السمكة بأنها «طائرة» يحقق انزياحا دلاليا في التعبير ويهيئ القارئ لتقبل المناخ المدهش والغرائبي للنص.

ويكتسب عنوانا: «صوت المطر الليلي» و«مُناي» عبر العلاقة بين المضاف والمضاف إليه خاصية التعريف والتخصيص. وضمن هذه الصيغة يؤدي العنوان الأول وظيفة تأثيرية بما يحمله من دلالة رومانسية تستثير عاطفة القارئ، فيما يؤدي العنوان الثاني وظيفة انفعالية تكشف عن علاقة ذاتية / ملكية بين المضاف إليه (ياء المتكلم) والمضاف (منى) أي بين (المرسل) و(الرسالة) حسب التعبير السيميولوجي.

حرص عليه الرفاعي دون إفراط.  
لكن انعدام المسافة في الحوار بين  
(الراوي / الكاتب) والشخصيات يُفقدّه  
التعدد اللغوي القائم على تعدد المواقع  
والمستويات والنبرات. وهذا ما نلاحظه  
في معظم المشاهد الحوارية التي يطغى  
فيها صوت الراوي / الكاتب على أصوات  
المتحاورين.

وتتنوع تقنيات السرد التي  
يستخدمها الراوي في بناء الحكمة،  
وتتابع الأحداث، واستبطان  
الشخصيات، فيلجأ إلى الاسترجاع  
(الخطف خلفا) انطلاقا من الراهن  
حيث تتجاوز برهتان في آن معا:  
الحاضر والماضي. وعبر تناوبهما  
يستكمل الراوي دائرة الحدث كما هو  
الشأن في قصة: «ليلة باردة»، أو يبدأ  
بالاستباق ليعود إلى الراهن ثم ينطلق  
منه إلى الماضي في حركة لولبية عبر  
المونولوج أو الداعيات كما في قصة:  
«صوت المطر الليلي» التي تنفرد بتناوب  
صمير في الحكيم (مها وفهد) على  
سرد أحداثها.

وهذا اللعب بالزمن عبر تقنياتي  
(الاستباق) و(الاسترجاع) وما يرافقه من  
تبدل في اتجاه السياق على مستوى  
المكان ومواقف الشخصيات ينقذ السرد  
من الرتابة والترهل ويحفز ذهن القارئ  
على المتابعة اليقظة للنص.

وللانتقال من مسافة سردية إلى  
أخرى، أو من مشهد إلى آخر، كثيرا ما  
يلجأ الراوي إلى الترقيم الداخلي للمقاطع،  
أو إلى الختمات الثلاث (× × ×) كما في  
قصتي: «احتفال» و«صوت المطر الليلي».  
مما يساعد على تكسير خطية الزمن  
وتفكيك الحدث متخطيا بذلك مسار  
الحبكة التقليدية المعهودة.

بعد هذه الوقفة عند العناوين  
والجمل الاستهلالية ننتقل إلى تقنيات  
السرد لنرى أن أول ما يطاتعنا على هذا  
المستوى هو أحادية الراوي كلي المعرفة  
الذي ينهض السرد على لسانه بضمير  
الغائب دون أن يتدخل ضمنا في اتجاه  
الأحداث ومواقف الشخصيات موهما  
بحياديته وموضوعيته. لكن تلك  
الأحداث والمواقف تُقدم لنا كما يراها هو  
لا كما تراها الشخصيات.

والإشكالية الفنية التي تواجهه هنا هي  
انعدام المسافة بينه وبين الكاتب مما يجعل  
الخطاب القصصي بعناصره المتعددة  
خاضعا لنمطية أسلوبية واحدة هي  
أسلوبية الكاتب لا الراوي الذي يتناوب  
على السرد بأساليب ورؤى مختلفة بين  
قصة وأخرى.

وتتمظهر هذه النمطية الأسلوبية التي  
تشمل معظم النصوص في ثلاث ثيمات:  
1- الإهمال الغائي لأدوات الربط. 2-  
الاستخدام الخاص للغة في تراكيب  
محددة. 3- انعدام المسافة في الحوار بين  
(الراوي / الكاتب) والشخصيات.

فإهمال أدوات الربط غالبا ما يكون عند  
توالي الأفعال: «أراد يقول»، «اشتهد  
يدخن». أو عند تعدية الفعل: «أسرت  
نفسها»، «نظر سيجارته».

أما الاستخدام الخاص للغة فيبرز في  
بعض الصيغ والتراكيب مثل: «خالسته  
النظر»، «تسربه دفؤها الرطب»، «أعلم أنك  
تشتاقني» (11). وهو ما يندرج تحت  
مصطلح «الانتهاك» أو «خرق السنن» (12).

وعلى الرغم من التحفظات التي يبديها  
كثير من النقاد حول هذا الاستخدام  
(الشاذ) للغة، إلا أن توظيف تلك التراكيب  
في مواضعها المناسبة يجدد طاقة اللغة  
في الإحياء، وكسر رتابة المألوف. وهذا ما

خلالها الأثر الكلي للنص بصفتها «نخاع البداية، ولبابها، وذروتها» ونقطة الاستقطاب المركزية التي ينبغي للقصة أن تلقي بثقلها كله في اتجاهها، كما يشير «ايخنايوم» (16).

وتكشف الجملة الختامية / القفلة في هذه القصص عن حدس فني مصقول نظرا للإمكانات الدلالية التي تتمتع بها. فهي غالبا ما تنفتح على احتمالات متعددة تحفز مخيلة القارئ وتثير توقعاته دون أن يصل إلى جواب محدد لتلك التوقعات. وبذلك تنتهي القصة على الورق بالنسبة إلى الراوي لتمارس حضورها واستمرارها في مخيلة القارئ.

فقصة «احتفال» - على سبيل المثال - تُختتم بالجملة التالية:

«مع فتح الباب ركضت هوسة الاحتفال، ولكن «بحر» تصدى لها، جعل يطرد لها. أغلق الباب بوجهها. عاد. تأكد وضع الستارة المسدلة. لمحت عيناه عقارب الساعة نادى بحب:

دلال!

.....

«أرهف سمعه للحظة. أسرع إلى الداخل» (17).

ومثل هذه الخاتمة / القفلة، تضعنا أمام احتمالات عديدة لا نصل من خلالها إلى جواب قطعي. فهل كان «بحر» على موعد مع «دلال»؟ أم أن الأمر مجرد وهم؟ وهل «دلال» ستعود إلى «بحر» أم سيظل ينتظرها سنوات أخرى دون جدوى؟

مثل هذا الانفتاح للقفلة على أفق التوقعات يتخطى ما كان يسمى بـ «نقطة التنوير» في الخاتمة التقليدية التي تمكّن القارئ من الوصول إلى جواب يقيني حول مصائر أبطاله دون تردد أو عناء.

أما الوصف فيوظف ك تقنية ليؤدي عدة وظائف، منها: التفسيرية، والترميزية، والتزيينية، وهو من خلال هذه الوظائف يوهم أيضا بتطابق الزمن الفعلي للقصة مع زمن الخطاب.

فوصف كل من الشارع والمطبخ في قصة: «سمكة سوداء» يفسر حالة العزلة والوحشة واللامبالاة التي يعيشها الرجل الوحيد: «أزاح ستارة النافذة. برز له الشارع وحيدا مصلوبا تحت شمس آب الصافية. تمنى يرى إنسانا. ظل برهة في أمنيته، وظل الشارع مُعرضا». «أكياس الشاي بلونها البني منقوعة بحوض الغسيل، صحن عشائه الملطخ، الأكواب والملاعق...» (13).

ووصف الدكتورة ظبية وهي أمام المرأة في قصة: «أصابع طائفة» يؤدي وظيفة ترميزية، حيث المرأة هنا هي الأعماق أو الحقيقة المرة التي تطاردنا: «في ذلك الصباح، انبهر بصرها، تهللت نظرتها، غابت في سماء امرأة، ملأت الأصابع القرمزية برزت لها: تراقصت صاحبة تملأ بحر المرأة، هيء لها أن سبق ورأت هذا المشهد! مدت يدها فاصطدمت أصابعها بسطح المرأة المصقول» (14). وقد يأتي الوصف تزيينيا ليضفي مسحة شاعرية، جمالية على السرد، كوصف البحر في قصة: «صوت المطر الليلي»: «ساكن البحر هذه الليلة. مغارة مظلمة تلفها الأسرار. ومن بعيد تأتي قوافل موجات صغيرة محملة بعشقتها. تُقبل الصخور، تذرف دموعها، وتهدأ» (15).

ولا يستكمال الملامح العامة للتقنيات التي يوظفها الرفاعي في بناء نصه القصصي ضمن هذا المحور نتوقف عند الجملة الختامية / القفلة، التي يتبلور من



## المحور الثاني: إشكالية الانتماء والهوية:

ثلاث قصص تنضوي تحت هذا المحور هي: «وجوه المساء»، «رخص الدم»، «الموعد نسمة».

وهي تصور هواجس وأحلام وخيبات تلك الشخصيات المهمشة، المقهورة، التي تم إقصاؤها باسم القانون عن دائرة المشاركة الفعلية في الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية كونها لا تمتلك ما يثبت مواطنتها وهويتها. وتُعد هذه الشريحة (البدون) (18) بما تحمله من خصوصية في التكوين والهموم مجالا خصبا للمعالجة القصصية والروائية.

وما هذه القصص الثلاث إلا حلقات متصلة في سلسلة من القصص التي كان قد ضمنها الرفاعي في مجموعته السابقة: «أبو عجاج طال عمرك».

وفيها نلمس جدة الموضوع، وغنى العالم الداخلي للشخصيات، ودرامية الأحداث، ومأساوية التمييز التي تشكل التنوع في طرائق السرد وفنيته.

ففي: «وجوه المساء» تتمثل العقدة / المعاناة الأساسية بالنسبة إلى «رمضان» في عدم اعتراف والده به، مما يحرمه من سائر حقوقه الشخصية والمدنية، ويفقده الإحساس بشرعية وجوده وانتمائه.

وإذا كان «رمضان» هو الوجه الأول من وجوه المساء. فإن كلا من «خديجة» المطلقة، وابنتها «نورة»، وأمه، هي الوجوه الأخرى التي تكمل المشهد وتزيد مأساوية.

وفي «رخص الدم» يعاني «أسعد» من البطالة، فتضيق به سبل العيش، ولا يجد أمامه منفذا سوى التبرع بالدم مقابل عشرة دنانير، ولكن حتى هذا الباب يُسد في وجهه لأنه «بدون» ولا يملك بطاقة

مدنية تثبت شخصيته أمام الموظف في بنك الدم. وهنا تواجه الشخصية ذروة مرارتها وخيبتها وأغترابها المأساوي.

أما في «الموعد نسمة» فيواجه «عزّين» مشكلة رفضه عندما يخطب «نسمة» من أبيها. لأنه «بدون» رجل، أي «بدون هوية، كناية عن تهميشه وإقصائه خارج حدود الانتماء إلى هذا المجتمع. فافتقاده للهوية يعني افتقاده «للرجل» التي يقف عليها لمواجهة أعباء الحياة ومتطلباتها.

وهذا الربط بين «بدون رجل» و«بدون هوية» يكشف عن عمق الأزمة التي يعيشها هذا النمط من الشخصيات على المستوى النفسي والوجداني والاجتماعي.

فالأزمة العاصفة، والصراع الحاد الذي يمور في الأعماق، يكشفان عن عمق التناقض الذي تعيشه تلك الشخصيات بين الانتماء النفسي والروحي للوطن والنفي القانوني له. بين الرغبة في البقاء والضرورة التي تفرض الرحيل. بين الإحساس بالاستلاب والتشيؤ القهري ومحاولة تأكيد الذات.

وتتصافر عدة تقنيات على المستوى الفني لتجسيد هذا الصراع وفق أبعاده الذاتية والاجتماعية والإنسانية. وتبدو «وجوه المساء» الصورة الأمثل لتوظيف تلك التقنيات بما تحمله من نزوع إلى التجديد والابتكار.

ففي هذه القصة لا يهيمن الراوي الأحادي (كلي المعرفة) على السرد كما رأينا في السابق، بل يتناوب عليه ثلاثة رواة بصيغة (ضمير المتكلم)، ويقدم لنا كل منهم القصة كما يحياها هو، لا كما يرويها عنه الآخرون. وعبر تعدد مواقع الرواة، وتشابك وجهات النظر المختلفة يبني القارئ تصوره الخاص عن كل

تخطيطه الواعي لهذه التقنيات التي تسترعي انتباه القارئ وتؤثر في تلقيه وحكمه على النص.

فالجمل الاستهلالية في القصص الثلاث تضع القارئ مباشرة أمام أبطاله وتُدخله في المناخ العام لمعاناتهم، فيمسك بالخيوط الأولى التي تثير توقعاته حول الأحداث والمصائر التي تنتظرهم. وهو ما يندرج تحت مصطلح محفزات القراءة.

أما جملة الختام في القصص الثلاث فتحمل كثيرا من اللبس والغموض، وتفتتح على دلالات كثيرة تثير الأسئلة، والتوقعات، وتحرض المخيلة لتصور فضاء جديد تتابع من خلاله المسارات المحتملة للأبطال والأحداث التي تتناسل من تلك الجمل الختامية.

فما الذي سيقدره «رمضان» في قصة «وجوه المساء» بعد أن يتساءل في جملة الختام: «هل تراني أعود لنورة؟!». وما الذي ستقررده «نسمة» أيضا في قصة «الموعد» بعد أن تنطق باسم «عزيز...» في آخر كلمة؟ وما الذي سيفعله «أسعد» في قصة «رخص الدم» بعد أن جمع إهانتة وغضبه و... «خطر له حلم ليلته الفائتة...»؟

ستظل تلك الأسئلة وغيرها تراود القارئ، وستختلف الإجابات باختلاف عدد القراء ومستوياتهم، دون الوصول إلى إجابة واحدة محددة. وفي ذلك يكمن سر الفن الذي لا يقدم حولا بقدر ما يثير من أسئلة.

وإذا كان عنوان: «وجوه المساء» يؤدي وظيفته المرجعية التي تركز على موضوع النص ذاته فلا تشي إلا به، فإن «رخص الدم» يثير مفارقة مرة بين ما يمثله كقيمة معنوية ودلالية يتوقف عليها استمرار الحياة، والمال الذي يجعل منه

شخصية. إذ إن الشخصية في الحكي - كما يشير «هامون» - هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص. أو هي نتاج عمل تأليفي - على حد تعبير «بارت» (19).

ولكن تعدد الرواة في «وجوه المساء» لم ينفذ السرد من الوقوع تحت هيمنة لغة الكاتب بنمطيتها الأسلوبية المعهودة التي تُذيب النبرات والتباينات الفردية بين راو وآخر على مستوى المنطوق مما يصبغ كلامهم وحواراتهم بلون واحد. وهنا يبدو أن الكاتب لا يتعامل مع الراوي ولغته كموضوع للتصوير الفني بقدر ما يتعامل معه كقناع لصوته الخاص وكلمته المباشرة.

ويتنامى السرد المباشر على لسان الراوي موزعا بين برهتي: الراهن والماضي. حيث يتم الانتقال بينهما عبر الاسترجاع، أو الترقيم الداخلي للمقاطع، أو الختمات الثلاث، وهذا الانتقال المتبادل بين الزمنين يضيء حاضرا وماضيا الشخصية من ناحية، ويولد إيقاعا متناغما مع إيقاع الصراع الداخلي الذي تعيشه الشخصية من ناحية ثانية.

ولتسريع وتيرة السرد غالبا ما يلجأ الراوي إلى (الحذف) الذي يُسقط فترة زمنية محددة من زمن القصة مكتفيا بذكر بعض الإشارات التي تدل على ذلك، مثل: «غدا تنقضي سنة ثانية على تلك الزيارة». أو يلجأ إلى (التلخيص) مكتفيا بذكر الخطوط العامة دون الدخول في التفاصيل. «منذ طردنا أبي، عشنا لوحدها: هي وأنا، وأشياؤنا المحنطة...».

وكما رأينا العناية بجملة الاستهلال، وجملة الختام، واختيار العناوين في القصص السابقة، فإن الكاتب يواصل

على لسانهما مفارقا لوضعهما الاجتماعي والمهني، وهو يمثل هنا لسان حالهما المؤسلب بلغة الكاتب الخالصة، ولا يمثل صوتهما الخاص.

تكشف هذه القصة عن امتهان الكرامة الذي يتعرض له هؤلاء الناس بدءا من تأمين «الفيزا» وانتهاء بالخدمة عند رب العمل. كما تكشف عن النتائج الوخيمة التي قد تترتب على اغتراب الأب أو الأم من أجل لقمة العيش.

وينصرف اهتمام الكاتب في تصويره لهذه الإشكالية إلى التركيز على المتاعب التي واجهت «رانجني» منذ أن قررت السفر إلى أن تسلمت «الفيزا» وحتى وصولها إلى المطار. فيبدأ السرد من اللحظة الراهنة (لحظة وصول رانجني إلى المطار) ثم ينعطف خلفا لاسترجاع الماضي. وبين الراهن والماضي ساعات انتظار مرة هي زمن الخطاب الذي يستغرقه النص، والذي ينتهي بدخول الشرطي إلى قاعة المطار وتوقعات «رانجني» بمجيء سيدها ليصحبها إلى المنزل. وبانتهاء المقطع الأول من القصة تُنهي الراوية قصتها دون أن نعرف المصير الذي سيؤول إليه، مما يشوقنا لمتابعة القراءة.

في المقطع الثاني نتعرف إلى السائق «بشراوي»، ونكتشف أن «رانجني» بدأت تعمل عند العائلة نفسها التي يعمل لديها. وأيضا خلال ساعات انتظار «بشراوي» لعودة سيده من مشوارها، تتداعى في مخيلته صورة أسرته البعيدة، مفكرا في الإجازة التي سيقضيها معها بعد غياب طويل، وما سيتحمله من نفقات وأعباء جراء ذلك. وهنا تبرز المفارقة القاسية عندما يكتشف أن ثمن حذاء سيده «ثلاثمائة دولار» في الوقت الذي لا يستطيع هو أن يوفر الحاجات البسيطة والأساسية لأولاده الصغار.

سلعة رخيصة لا تجد من يشتريها. مع أن كلا العنوانين لا يكسران توقعات القارئ، لأنهما لا يفارقان موضوعيهما.

أما العنوان الثالث: «الموعد نسمة» المكون من المبتدأ والخبر، فلا يكشف عن علاقة الإخبار بل عن علاقة التطابق. إذ «الموعد» هو «نسمة» و«نسمة» هي الموعد. وهذا التطابق يشير إلى أن تحقق الأول متوقف على تحقق الثاني، والعكس صحيح. وبذلك يؤدي العنوان وظيفته الجمالية والإيحائية عبر هذا التركيب.

### المحور الثالث: إشكالية التفاوت الطبقي (العمالة الوافدة ورب العمل):

شغلت هذه الإشكالية جل اهتمام طالب الرفاعي في مجموعته الأولى: «أبو عجاج طال عمر»، حيث خصها بسبع قصص. بينما لا نجد في هاتين المجموعتين سوى قصة واحدة هي: «بشراوي.. رانجني» لكن ذلك لا يعني غياب «العمالة الوافدة» ومسكاتها الإنسانية عن دائرة اهتمام الكاتب وإن لم تعد مركز اهتمامه الأول. وبخاصة أن كثيرا من القصص ضمن المجموعتين تشتمل على شخصيات ثانوية في هذه الشريحة، كشخصية «كومار» في قصة: «رخص الدم» وشخصية «نيرو» في قصة «مُناي»، وشخصية «راجو» في قصة: «أغمض روجي عليك»، و«الغلّمان الفلبينيون» في قصة: «خيمة بني همام». تقوم قصة: «بشراوي.. رانجني» على ثنائية الراوي، حيث ينهض السرد بضمير المتكلم على لسان كل من «رانجني» و«بشراوي»، فيروي لنا كل منهما قصته. ولأن الأولى آسيوية، والثاني مصري، وكلاهما من شريحة كادحة، فقد بدأ السرد بضمير المتكلم

وظيفة جمالية ودلالية معينة، كقول «بشراوي» الذي يتردد بين مسافة سرديّة وأخرى: «اللغة! كلما رفعت بنطلوني فوق وسطي، عباد وملت». فتكرار الجملة السابقة ثلاث مرات في النص يستهدف لفت الانتباه إلى حالة الإعياء والضعف والفقر التي يعيشها «بشراوي» في الوقت الذي ينعم فيه (سيده) بالرفاه.

ولا تختلف صورة العمالة الآسيوية في القصص الأخرى عن هذه الصورة، حيث يضطر «كومار» في قصة «رخص الدم» إلى التبرع بالدم مرتين في الشهر ليحصل مقابل كل مرة على عشرة دنانير يواجه بها المتطلبات المتزايدة يوماً بعد آخر. كما تبكي «راجو» بمرارة في قصة «أغمض روعي عليك» متضرعة إلى العجوز حتى لا تستغني عن خدماتها.

إنه لون آخر من ألوان المعاناة الإنسانية، التي تعمق هذا البعد المساوي في كل من طالب الرفاعي.

#### المحور الرابع: هموم وطنية / قومية / إنسانية:

خمس قصص تندرج تحت هذا المحور: اثنتان منها تتخذ من الأسير وما يترتب على فقدانه وغيابه من آلام موضوعاً لها، وهما: «أغمض روعي عليك»، و«رنين مكثوم». واثنتان تصوران الآثار الناجمة عن ثورة الاتصالات و«العولة» وموقعنا منها عبر مشاهد تمتاز فيها السخرية بالمرارة، وهما «خيمة بني همام»، و«فرجة». والخامسة تلتقط لحظات المواجهة مع الموت عند عجز وحيدة في أحد المشافي، وهي: «كراسي الانتظار».

في «أغمض روعي عليك» يتناوب على السرد ضمير: الغائب (الراوي كلي

«رانجني»، «بشراوي» هما صورة من صور التفاوت الطبقي الذي يفرض عليهم شروطه القاسية ويرغمهم على تقبلها حفاظاً على لقمة العيش.

وقد اختار الكاتب هاتين الشخصيتين اللتين تعيشان ظروفًا واحدة في الغربة ليشير إلى أن القهر لا يقع على المرأة وحدها أو الرجل وحده وإنما يقع على الاثنين معاً. وهذا ما يؤكد اختيار العنوان: «بشراوي.. رانجني» الذي يُلفت الانتباه إلى الهم المشترك بينهما، ويعزز صورتَهُما في ذهن القارئ.

وإذا كان الاقتصاد النصي (التكثيف، الانتقاء، التركيز) سمة رئيسية من سمات القصة القصيرة، فإن هذه السمة تتحقق بأعلى مستوياتها في قصص الرفاعي عامة، وفي هذه القصة على وجه التحديد. وذلك عبر الجمل القصيرة، والإيقاع السريع للسرد، والبتر الذي يلحق بالمفردات والجمل، والإشارات البرقية التي يلبسها الحوار العازل ولا سيما في الحوار.

فالجملة القصيرة التالية: (يمسحن تعبهن. يتحلقن حوله. يزجرهن بتأفف واضح، يبعدهن عنه... (20). يولد انتظامها وتواترها الإيقاع السريع، وتضفي الصيغة الفعلية فيها الطابع الحركة على المشهد. أما البياض العازل الذي يأتي بمثابة الإجابة المحتملة في الحوار يُقحم القارئ كطرف مشارك فيه: «فأضاف بصوت ناعم يلفه الخبث:

.... النقود مبدولة هناك. كوني ذكية، وستكسبين الكثير.

.....

الشرطي يدخل القاعة... كأنني أسمع اسمي... (21).

وحتى التكرار غالباً ما يأتي ليؤدي



المعرفة) والمتكلم (الأسير). وعبر هذا التناوب تتكشف الآلام التي يعيشها كل من الأسير وذووه. فالآلم التي افتقدت ابنها لا تجد في كل ما حولها من أبناء وبنات وأحفاد ما يعوضها عنه. حتى أن غيابة القسري تحول إلى هاجس لا يفارق عينيها ليل نهار. أما الابن الذي يتعرض للتعذيب والاستجواب المستمرين فينصرف تفكيره إلى زوجته وابنته «ساونا». وهذا ما يشير إليه العنوان / جملة الختام: «أغمض روعي عليك» مخاطباً به زوجته.

ترتقي هذه القصة إلى مستوى فني عال عبر الصورة المتفردة التي تقدمها للآلم، ولعلها من القصص القليلة عند الرفاعي التي ينفصل فيها صوت الشخصية عن صوت الكاتب المباشر وبخاصة في المشاهد الحوارية، مما يكسبها مصداقية التصوير النمولوجي وفق الظروف التي تحيط بها.

وفي «رنين مكتوم» تواجه الزوجة (ندى) اختياراً مراراً بين أن تظل تنتظر زوجها المفقود الذي لا أمل في عودته، أو تُقبل على الزواج من (سامي) الذي يُبدي رغبته بها وحرصه على حياتها.

وبين هذين الاختيارين نسمع «رنين» نشجيها «المكتوم».

وتأتي قصة: «خيمة بني همام» التي يحل فيها التلفاز محل (الحكايات) لتكشف أن هذا التحول لا يترافق مع تغير البنية الذهنية للإنسان العربي، ولكأن التلفاز استمرار لعوالم «ألف ليلة وليلة»، وليس انقطاعاً عنها.

وتنحو قصة «فرجة» المنحى ذاته، إذ تصور من خلال العلاقة بين منتج ومخرج ومصور أن (التعري) هو الخطوة الأولى لدخول أي ممثلة مسرح (العالمية)

و(النجومية)، ولذلك فإن دخولنا كعرب في عصر «العولمة» يشترط علينا الامتثال لشروط (المخرج) و(السوق) وهو ما سنخسر معه ما تبقى من قيم لدينا.

أما قصة «كراسي الانتظار» فتلتقط لحظات المواجهة القاسية مع الموت من خلال امرأة عجوز لا تجد أحداً حولها سوى الممرضة التي تهجس باقترب النهاية بين لحظة وأخرى.

فكراسي الانتظار في المشفى هي كراسي الموت، وهذا ما يجعل كلا من «الممرضة» و«الطبيب» ينتظران هذا الضيف بتوجس دائم خلال مناوبتهما.

في هذه القصة بشكل خاص يبرز الاهتمام بالمكان الحقيقي كفضاء للأحداث، حيث المشفى الذي ترقد فيه العجوز هو مشفى الصباح في الكويت، وذكر المكان الحقيقي يوهم بتطابق أحداث القصة مع واقعها.

أما في القصص الأخرى فيتضاءل الاهتمام بالفضاء المكاني، لأن الأحداث غالباً ما تتم في الذهن وليس في المكان.

## مرآة الغبش (خارج حدود التصنيف):

حاولنا عبر المحاور السابقة أن نصنف الموضوعات التي تنطوي تحتها مجموعتنا: «أغمض روعي عليك»، و«مرآة الغبش» وذلك لتسهيل تناولها ودراستها، مع أن هذا التصنيف مهما بلغ من دقة لا يعني أن هناك حدوداً فاصلة بين محور وآخر، ولكننا توقفنا عند الطابع العام الذي يغلب على محور دون الآخر.

وبقيت قصة «مرآة الغبش» التي لم ندرجها تحت أي من المحاور السابقة لأنها لا تتحدث عن إشكالية معينة بقدر ما تصور حالة / تجربة فردية خاصة عبر علاقة

الغلاف، والإهداءات، وتقديم النص من خلال كاتب مشهور.

فقد جاء غلاف (أغرض روعي عليك) تشكيلا واقعيًا يمثل رجلا يعانق امرأة بحب فيما العيون مغمضة، وهو ما يجسد دلالة العنوان من جهة، وبهية القارئ للدخول في مناخات النص من جهة ثانية. أما الغلاف الأخير لهذه المجموعة فقد حمل كلمة الروائي إدوار الخراط عن انطباعه حول المجموعة، ومثل هذه الكلمات غالبا ما تؤثر في تلقي القارئ للنص، وتكون بمثابة الإشهار عن قيمته الفنية. وحمل الإهداء عبارة: «إليك... أُمي... أمل وفرح» وبقدرة ما تكون هذه الشخصيات حقيقية فإن كلمتي أمل وفرح توحيان بتجاوز الواقع الحالي إلى ما هو أفضل وأجمل.

وجاء غلاف المجموعة الثانية للفنان جبر علوان على شكل مرآة تعكس ظلا لا يتطابق مع المرأة التي تقف أمامها مما يضفي الغموض والضبابية على حقيقتها، وهذا ما ينسجم أيضا مع مناخ القصة التي حملت عنوان المجموعة.

وقد حمل الإهداء عبارة: «إليك... شروقا قادمة» وهنا لا يحدد الإهداء الاسم الحقيقي الذي يتوجه إليه وإنما يحدد صفته المعول عليها باعتبارها «الشروق القادم» مما يوحي بسوداوية الحاضر وهو ما ينسجم مع البعد المأساوي في المجموعة.

وكان من الممكن للرفاعي أن يفيد من تقنيات الطباعة في كثير من المشاهد للتمييز بين الحوار والسرد، وبين كلام الراوي وتداعيات الشخصية، أو في حالات القطع الزمني والمكاني، وما يتطلبه الوصف أحيانا من تأطير بعض العبارات ضمن أشكال هندسية تناسب

الراوي (ضمير المتكلم) بالمخنث «سمحان» الذي يعد ضمن دائرة الشخصيات الشاذة، ذات الكثافة السيكولوجية التي تغري بالكشف والاستبطان بقدر ما فيها من غموض والتباس.

ولعل اختيار عنوان هذه القصة كعنوان للمجموعة كلها يشير إلى أهميتها الخاصة من ناحية، وإلى خصوصية موضوعها وتفرد من ناحية ثانية.

فالمرأة المغمضة داخل غرفة «سمحان» هي «سمحان» ذاته الذي يلف حياته «الغيب» أي الغموض والشبهات؟.

وإذا لم تكن المرأة هي «سمحان»، فما سر اختفائها من الغرفة بعد اختفاء «سمحان»؟.

ثم هل تقمص «سمحان» شخصية «لميس» حبا بشخصية الشاب (الراوي) أم إرضاء لنزعاته المريضة؟. تلك الأسئلة وسواها تظل معلقة في ذهن القارئ، مما يُكسب هذه القصة غلالة من الغموض الشفاف الذي يوحي أكثر مما يصرح. وهنا تكمن فنيته وجماليتها.

### في النص الموازي:

«النص الموازي»، «الفضاء النصي»، «الفضاء الكتابي»، «الملحقات النصية»، كلها مصطلحات متداولة للإشارة إلى كل ما هو خارج مبنى النص من هوامش، وإهداءات، ومقدمات، وتذييلات، وكل ما يتعلق بالتشكيل التيبوغرافي للكتابة من خطوط مائلة وممططة وبارزة، وما يتبع ذلك من توزيع خطي لاسم الكاتب وعنوان النص على الغلاف. ثم لوحة الغلاف، وصلة كل ذلك غير المباشرة، بسياق النص ذاته(22).

ونجد عند الرفاعي عناية خاصة بكثير من هذه الجوانب، ولا سيما اختيار لوحة

ونحن على يقين بأن ما أثار انتباهنا قد لا يعني الآخرين بالدرجة نفسها، وأن الزاوية التي قرأنا من خلالها هذه القصص قد تختلف مع الزاوية التي ينظر منها الآخرون أيضاً، وفي ذلك تتعزز ديمقراطية القراءة وتتسع دائرة الحوار.

دلالتها، وغير ذلك مما يدخل في مجال تعزيز سياق النص وشد انتباه القارئ. تلك هي أهم المفصلات التي أثارها فينا قراءة هاتين المجموعتين على مستوى المحتوى والشكل والعلاقة التفاعلية بينهما.

## الهوامش:

- (1) - الرفاعي، طالب: أبو عجاج طال عمر - دار الآداب - ط (1) - بيروت / 1992.
- (2) كُتِبَ عن هذه المجموعة أكثر من عشرين قراءة ودراسة نقدية في الصحف والمجلات العربية منها: العربي، والبيان، والشرق الأوسط، والكفاح العربي، والقبس، وأصوات...
- (3) الرفاعي، طالب: أغمض روحك عليك - دار الآداب - ط (1) - بيروت 1995.
- (4) الرفاعي، طالب: امرأة الغيش - دار المدى - ط (1) دمشق / 1997.
- (5) امرأة الغيش: مطلع قصة ليلة باردة / ص (9).
- (6) امرأة الغيش: مطلع قصة: (مُنْأَي) / ص (99).
- (7) امرأة الغيش: مطلع قصة: (أصابع طائفة) / ص 17.
- (8) امرأة الغيش: مطلع قصة: (بيضاء) / ص (39).
- (9) أغمض روجي عليك: مطلع قصة: (احتفال) / ص (88).
- (10) أغمض روجي عليك: مطلع قصة: (صوت المطر الليلي) / ص (29).
- (11) امرأة الغيش: الأمثلة من قصتي: «ليلة باردة» و«أصابع طائفة» / ص (9، 10، 13، 21).
- (12) للتوسع: أحمد محمد ويس، الانزياح وتعدد المصطلح: عالم الفكر - المجلد الخامس والعشرون العدد الثالث - يناير / مارس 1997.
- (13) امرأة الغيش: مطلع قصة: (سمكة سوداء) ص (52)، (53).
- (14) امرأة الغيش: مطلع قصة: (أصابع طائفة) ص (17).
- (15) أغمض روجي عليك: قصة: (صوت المطر الليلي) ص (35).
- (16) نقلاً عن: محمد جمال باروت - بنية القصة القصيرة الكويتية - مجلة «البيان» العدد / 294.
- (17) أغمض روجي عليك: قصة (احتفال) ص (102).
- (18) (البدون): شريحة اجتماعية (غير محددة الجنسية)، (بدون جنسية) لا تتمتع بحقوقها السياسية، وحتى تاريخه لم يتم البت بشأن تجنيسها.
- (19) نقلاً عن: لحمداني، د. حميد: بنية النص السردي - ط (2) ص (50) - المركز الثقافي العربي (بيروت) (الدار البيضاء) 1993.
- (20) أغمض روجي عليك: قصة (بشراوي... رانجني) ص (79).
- (21) المرجع السابق / ص (81).
- (22) للتوسع: (1) لحمداني، د. حميد: بنية النص السردي (م. س. م) - ص (55).
- (2) الحسين، أحمد جاسم: القصة القصيرة جداً - ص (85) - دار عكرمة دمشق / 1997.



# آيات من سفر الخروج

توطئة

في الأول من مارس من هذا العام بلغ الأستاذ الدكتور سعد مصلوح - أستاذ اللسانيات الحديثة وعلم الأسلوب في جامعة الكويت - سبعة وخمسين عاماً، فأخذ يقلب صفحات أيامه، ويطلع صحائف أعماله، فأصيب بحيرة، فمضى يجوب أرض ذاته طويلاً وعرضاً، عله يجد إجابة عن بعض أسئلة حائرة طرحتها عليه ذاته.

فأشرقت هذه الحالة عن قصيدة سرعان ما أرسلها إلى الأستاذ المؤرخ الشاعر خالد سعود الزيد الذي تربطه به علاقة حميمة، وصداقة متينة، فما كان من (الزيد) إلا أن ردّ عليه بقصيدة لم تكن إجابةً بقدر ما كانت استجابةً لتلك الحالة الشعرية.

وعلى الرغم من أن القصيدتين لم تلتزما بحراً واحداً، إلا أنهما التزمنا رويًا واحداً. رويًا مازال الزيد ومصلوح منه ينهلان.

● شعر: سعد مصلوح

تنويه واعتذار:

نظراً للوقوع الخطأ في

ترتيب أبيات قصيدة الشاعر خالد سعود الزيد التي نشرت في العدد الماضي من «البيان» فإننا نعيد نشرها مع قصيدة الدكتور / سعد مصلوح مرة ثانية. مع الاعتذار الشديد من الشعارين والقراء معاً.

«البيان»



نُوحَاً كَانَ أُمَّ شَدَّوَا - صُرَاخُكَ لَيْلَةَ الْمَهْـوَى؟!  
 وَمَنْحَاً كَانَ سِرُّ الْمَوْتِ - وَالْمِيـــــــلَادِ أُمَّ بَلْوَى؟!  
 وَصِدْقَاً كَانَ أَمْرُ - الْعِشْقِ وَالْأَشْوَاقِ أُمَّ دَعْوَى؟!  
 وَجِدْ - دَأْبَاتِ هَرْجٍ - الْعُرْسِ وَالْأَضْوَاءِ أُمَّ لَهْـوَا؟!  
 أَكَانَتْ صَحْوَةً إِخْلَادَةً - الْأَمْـوَاتِ أُمَّ غَفْـوَا؟!  
 غَشِيَتْ الْمَوْجَ كَالْمُسْبُوهِ - ؛ لَأَقْصِدَا وَلَا سَهْـوَا  
 إِلَى كَوْنٍ أَوَايدُمُهُ - تَلَوْدُ بَأْمٍ هَاهُ حَاوَا  
 قَرَاشَاً نَحْوَ نِيرَانٍ - لَظَاهَا جَنَّةُ الْمَأْوَى  
 فَكَانَ السَّرُّ مِيـــــــلَاداً - نَجَلَى إِذْ هُمْ نَجْـوَى  
 وَإِذْ بِالْأَرْضِ تَحْـضَنُهُ - فَيَذَرُ رَحْبَهَا حَبَوَا  
 وَتَرَأْمُهُ، فَيَسْرِعُ فِي - فَيَسِيحُ قَضَائِهَا الْخَطَوَا  
 فَيَأْشَبُ بِحَا مِنْ الْأَوْهَامِ! يَا أَحِبِّ - دَوْنَهُ ثَرَوَى  
 إِلَى كَمْ ذَاتَبَ - دَلَّ مِنْ رَحْبِ مَائِكَ الْقَبْوَا  
 تُطَوِّفُ فِي مَرَابِعِهَا - تَرُومُ الْمَنْ وَالسَّلَوَى  
 وَيَأْلَهُتُ بِطَنُوكَ - الْغَرِثَانُ خَلْفَ غُثَائِهَا الْأَحْوَى  
 وَتَجْرَعُ مُهْلَهَا جُرْعَا - لِتَحْسُو عَذْبَهَا حَسَوَا  
 وَتُجْرِي خَيْلَكَ الْعَرْجَاءَ - لَا تَخْشَى لَهَا كَبْوَا  
 وَتَخْبِطُ فِي مَفَاوِزِهَا - كَخَبِطِ النَّاقَةِ الْعَشْوَا  
 تَفِيضُ بَدْرَهَا حُمُقَا - فَتَسْقِي السَّقْبَ وَالْبَوَا  
 وَلَا تَأْلُو كِتَابَ - الصَّبْرِ إِنْ بَاتَا وَلَا مَخْوَا



هِيَ التُّؤْبَاءُ أَعْدَتْني - وَلَيْسَ كَمِثْلِهَا عَدْوَى  
 فَعَادَتِ دَوْرَةَ الْأَحْـزَانِ - وَالْأَوْزَانِ وَالشَّـكْوَى

لَأَجْلِسَ بَيْنَ أَفْـ رَاخِي - نَوَاةً أَطْلَعْتُ قِنُوءَا  
لِعَيشٍ قَدْ تَقَاسَمَهُ - حُرُوفِ الْبِئْسِ وَاللَّوَا  
أَقُولُ: «عَسَى»؛ فَإِنْ حُرِمْتَ - فَ«لَيْتَا» بَعْدُ أَوْ «لَوَا»  
وَأَرْقُبُ خِرْقَةً مِرْعَا - فَأُشْبِعُ خِرْقَتِي رُقُوَا  
كِتَابَ الْعُمَرِ يَانِصَا - شَقِيتُ بِهِ بِلَاقُ حَوَى  
تُحَاجِّبُنِي بِالْغَازِ - وَلَسْتُ لِحَالِهَا كَقُـوَا  
أَغَالِبُهَا وَتَغْلِبُنِي - وَأُخَسِّبُ أَتْنِي الْأَقْـوَى  
وَأُخَسِّبُ - ضَلَاةً - أَتِي بِجَدِّ بَالِغٍ شَاوَا  
وَكَمْ جَدُّ وَلَا كَدُّ - إِلَى سَـغِيٍّ وَلَا جَدُّوَى  
وَكَمْ جَدُّ - هَلْ يَشُقُّ - الْأَرْضَ مِنْ تَخْطَاوَاهُ زَهْوَا  
وَكَمْ ظَرْفٍ رَمَى - نَبِيرُ الْقَوْمِ أَوْ رَضُوَى  
وَكَمْ طُرْسٍ مَزُوقَةٍ - يَعِجُّ عَاجِدُهَا لُغْوَا  
وَكَمْ لَيْثٍ بِجَدِّ - الْأَنْفِ بَاتَ مُسَامِرًا جَرُوَا



كِتَابَ الْعُمَرِ مَعْذِرَةً - وَيَا سِفْرَ الْبُكَاءِ عَفُـوَا  
شَهِدْتَ الْعُدُوَّةَ الدُّنْيَا - فَكَيْفَ الْعُدُوَّةُ الْقُصُـوَى؟  
عَـذِيرِي مِنْ مُكَابَدَةٍ - مَقَالَ رَنَقِ الصَّفَفُـوَا  
فَلَسْتُ بِأَبِهِ سُفُـوَا - حَطَّطْتُ الرَّحْلَ أَمْ عُلُـوَا  
وَلَسْتُ بِمُسَمِّعِ الْأَيَّامِ - لَا مَذْحَا وَلَا هَجُـوَا  
بَطِيئًا يَسْتَنْدِيرُ الْعَامَ - أَسْتَتِدُّنِي بِهِ تِلُـوَا  
أَدُوفُ بِسْمِهِ عَسَا - وَأَقْلِبُ مُرَّةَ حُلُـوَا  
لَأَنْشُرَ مَنْ كِتَابِ - الْحُزْنَ سِفْرًا أَنْ يُطُـوَى

# إلى السعد مصلوح

• خالد سعود الزيد

أَتَيْتَ نَوَاحِياً أُمُّ أَتَيْتَ بِهَا شَدَّوَا  
لَعَمْرِي لَقَدْ بُورِكَتْ مِنْ قَادِمِ حَبِوَا  
أَتَيْتَ نَهَاراً فِي ضُحَى تَسْتَطِيبُهُ  
مَقَاماً، أَلَا مَا أَجْمَلَ الْقَادِمَ الْمَأْوَى  
سَلَامٌ مِنَ الرَّحْمَنِ يَتُّرَى وَمِثْلُهُ  
بِسَلَامٍ وَمَا أَحْسَنَ أَنْ تَخْطُو بِهَا خَطَوَا  
يَقُولُونَ لِي قَدْ جَاءَهَا (الْمُعَدُّ) مُشْرِقاً  
فَقُومُوا لَهُ إِجْلَالٌ مَنْ يَعْرِفُ النَّجْوَى  
أَتَيْتَ لَهَا تَسْعَى بِخُمْسِينَ حَجَّةً  
وَسَبْعٍ، لَقَدْ زِيدَتْ بِأَمْثَالِهَا عَفْوَا  
فَخَذَهَا بِهَا يَسْعَى إِلَيْكَ مُرْشِحٌ  
لِعَفْوِكَ قَدْ يَلْقَى بِصَدْرِكَ مَا يَهْوَى  
أَنْتَ مِنْ ضَمِيرِ الْغَيْبِ تَرْجَمَهَا قَمٌ  
فَصِيحٌ، هَنِيئاً قَدْ أَتَتْكَ كَمَا تُرْوَى

# أجنحة في جسد الصمت

برقك الماء  
توج قافلة الغيم  
فوق امتداد الخليج  
لتنبت من عشبك الأرض  
يشبع جوع الرحيل  
فمذ كنت والموج  
يخفق بين يديك  
على صدره تستريح المرافئ  
والسفن المتعبات  
وأنت الصغيرة في اللانهاية  
كنت هنا

قبل أن تُخلق الأرض  
فوق ذوائبك الريح

تسبح خلف شراع سمائك.. شعر

يخترق الأبيض المترامي  
غياب الجهات  
على الماء تقطر أقدامه

وبين يديه تقيم الشواطئ أعشاشها  
تتفتح أنحاؤه  
شهوة للرحيل  
مراكبه الموج  
والضوء زوادة  
للغيوم البعيدة  
كان يمازج صوتك  
والبرق يكشف أجزاءه

علي حسين الفيلاكاوي

ARCHIVE

http://Archivebeta.Sakhrit.com



«حين ينبت في جسد الصمت  
أجنحة

سوف يكبر مدك  
يغمر معبد أصنامنا»  
الصدى وحده يتذكر

والجسد البحر  
يُطلق أنحائه من عبودية الرمل  
كانت بأقدامه جزر من دماء  
على ظهره مدن غارقات  
وحزن تحدر من ألف عام وأكثر  
يركض

تسقط من شفتي سواحله  
الجزر  
المدن  
الحنن

قال: «أحرر موتي  
وآكل صحراء أوجاعنا»  
تبعته الرياح

البروق  
الجهات

النوارس

أحييت قيامة أقدامه  
شهوة الموت

كانت ظلال السماء

تضم لأحضانها كل بيت

وكان الضياء الذي مات بالأمس  
يقفز فوق يديه...

سعى... بين أنهار أضوائه  
اختفى في الطريق

فم الريح

يفتح أصداف صرخته

«سوف أثقب وجه الحريق

أكون رمادا»

نكون رمادا

على يده تتساقط أجزاءنا

لم تكن حينها

لم تكن غير صرخته

خلفنا جسد من دم

ووراء النهاية تُدفن أسماؤنا

كيف... يمكننا أن نقول وداعا

لكل البيوت التي ابتلعته الرياح

ومن سوف يكتب ذاكرة البحر

حين يغيب بنا الوقت!

يصمت...

تجذبنا موجة نحو أعماقه

من يدينا تحرر أجسادنا

تتطاير فوق الشفاه النوارس

بيضاء

بيضاء...

# مكاشفات الغائب

## أوراق الحيرة

• عصام ترشحاني

بجناح أبيض،

مثل طلوع الضوء رأيتك...

يا الوردة،

كم هاج بي الريحان..

كم أرقني شجر...

بسواه يباغتني

قالت أوراق الحيرة:

كلماتك مثل الغيمة،

دون مكان...

تأخذها... من أقصاها الريح،

إلى أقصاها...

كلماتك أنتى،

تركت في الحلم مشارفها

في الشعلة،

صورتها...

وبرأس الفتنة،

ما يرعش في البستان

كلماتك قيثارة الفوضى...

أنشودة ما يتجمع،  
أو يتبدد،  
في الطوفان....

## الغنية الغابت

ومثل  
سحابة  
شعت  
وذابت في قصيدته...

## صورة ولغنية

على شذراته،  
نامت

ولما لم تجد حلما يغطيها  
كأغنية،

إلى الغابات

يحملها صباح غامض،

غابت...

رأت... فيما يرى الشعراء،

أن نصوصها

ن

ز

ف

ت....

وأن الأرض عالقّة،

على أطراف رؤياها

رأت زمنا يقدم نفسه

لفضاء رغبته

ويمنحها بياض تخومه،

وطيور رجفته

فألقت ما يدثرها...

أنثى من الألوان،

أخفاها الغمام...

لا تغتسل بالشك

يا

ضوء السؤال...

هو ذا أنا...

بمياه،

جرح الظلام

هو ذا أنا...

حين اشتّهى

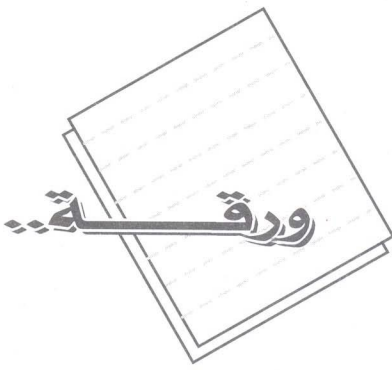
ودعا حروف هلامها،

فاض

البنفسج

بالكلام

## العذاب



إلى على الصافي

● لطيفة بطي / الكويت

يتحشرج صوتك، تضيق أنفاسك، يخفت فيك دبيب الحياة رويدا رويدا.. تمتد يدك بوهن بالغ نحو صدرك تجس نبضك، ينطق عقلك.. لازلت حيا ترزق، لكنك لا تسمع كركرة حفيدك، تلك الكركرات العذبة هي حياتك المتبقية هي المقياس الحقيقي لدرجة بقائك حيا.. أنت تفقده، تفقد ذكاءه ونباهته رغم صغر سنه.. أخيرا تشعر بولادة ابتسامة على شفقتك، قبل أن تنطبع تلاشت وهاكت في مهبها.. تردد في نفسك أليس حفيد «ابن صاحب الحليان» إذن وجب أن يكون ذكيا وفطينا.. تلك نتيجة عادلة ومنطقية بالنسبة إليك.. تتبته لعجز جسمك الذي حددت منطقة حركته الإعاقة، وعجز نظرك الذي حدده امتداد الحوائط والجدران من حولك.. كم تتمنى أن لاتزال هناك تعيش وتحيا، تمارس حياتك فوق ذرات التراب والرمال اللاهبة حيناً المنعشة حيناً آخر، تتمنى ذلك وأنت تلقي النظر حولك بأسى رهين الانزواء والقبوع داخل مساحة طينية ترعجك بمحدودية مساحتها ورطوبتها الخانقة.. يضحك منك أخوك حين تردد على مسمعه: ألا يكفي أن تخلق من طين حتى تعود لحبس نفسك داخل شرقة طينية!

يقترب منك هامسا: غدا ستري.. ستري يا أخي كيف أن من يسرون فوق الرمال لا يرون ولا يدركون ما يراه وما يدركه أولئك من يسكنون الطين جميعا.. يتدارك بصوت عال ويوجه حديثه نحوهم.. صدقوني ذلك لمصلحتكم جميعا، أنتم هنا لا ترون ما يصنع



البعض من حوله لا يصدقها والبعض الآخر.. لا يبالي بما ينطق فينطلقون نحو أعمالهم وبعض حائر في أمره لا هو إلى هؤلاء ولا هو إلى أولئك.. لكنه يظل أخاك وأحد أفراد القبيلة..

أنتم هنا لا ترون ما سيصنع هناك، يعاود تكرارها مشيرا إلى الجهة الأخرى المترامية الأطراف من الصحراء وهو بالطبع لا يعني تلك الخيام وبيوت الشعر السوداء ولا الرعاية الحفاة المتعلقين بأذيال الدواب الشاردة نحو المرعى ولا الأطفال المتناثرين الذين لوحتهم الشمس وهم يجمعون الأعواد والأعشاب الجافة وما خلفته الدواب من روثها لتأجيج شعلة النيران في مواقدها.. انه يعني بهنالك، البعيد.. البعيد المعروف لديهم لكنه غير مرئي، فتوجب أن يكون خرافة أو أسطورة ترويها العجائز وذوو الشيب في مجالس السمر الليلية، أو قصصيدة خيالية تجر على أوتار الربابة ما تليث أن توقف أصداءها قصيدة أخرى.

يحاول تبسيط الأمر لإفهامهم، تمتد يده نحو البندقية الرابضة على كتفك.. بالاذن منك يا أخي.. تستسلم له طوعا، حياته لم تفسد بعد، لا زال رغم غرابة كلامه متمسكا بأهداب التهذيب، تدلى إليه بالبندقية، وأحد العبيد عائد من مورد الماء صادحا بأغنية كأنها جنازية.. يشير إليه بالاقتراب، فيقترب، فكل حر في القبيلة هو سيده يضع السقاء.. يتأكد أخوك من أن أعين الجميع تلتفت إليه وترتكز عليه، يطلب شحذ الأسماع لما سيلقى، لكن عينيك ترتفع نحو السماء وتنحدر مع الشمس الغاربة الغارقة في حمرتها خلف التلال والوهاد، يعانق بصرك البسط المترامية المزدانة

بخضارها، وأعشابها المشرببة أعناقها نحو الفضاء فلا يكاد يبين ما يختبئ خلفها.. تلتهم بعيونك سواد البيوت والأفرشة الملونة المسداة المبعثرة هنا وهناك، وأفواج النساء والرجال، الكبار والصغار، العبيد والأحرار.. تتعطل أذنك عن السماع له، فيما تطرب لموسيقى ثغاء الأغنام، همس الأعشاب، رغاء الابل، صهيل الخيول، ونهيق الحمير، ونباح الكلاب على أعتاب رحلة المساء، لا بل ترخي سمعك لدبيب السحالي والخنافس، وقد ترفع إحداها إلى ما أمام وجهك، تشرحها بعينيك ثم تطلقها لمعانقة حريتها.. حريتك التي لم تعد تملكها.. ها أنت بين جدران طينية على حشية اسفنجية تمتص بقايا جسدك المغرق في إعاقته فتذيب عظامك وأضلاعك.. تتدثر بغطاء نسيجه اصطناعي، يضايق أنفاسك، يستفزك حين يلامس أعضاءك، لا تشعر بأن روح الحياة تسكنه، كانت أمتعتك بقايا أصواف وأوبان، صنع أيدي نساءك، كم تشتاق إلى رائحة الصوف، وللمسات نساء القبيلة حين يستودعن النسيج والحياسة بعض همومهن وأفراحهن، حكاياهن وقصائدهن وأحزانهن.. تشتاق إلى الرمال تتوسدها، تتمرغ ما بين ذراتها وحصاها، تشتاق إلى السماء تتلحفها، والنجوم تسامرها.. قد تسألها عن وعد أودعتها إياه.. أتراها أوفت به.. أتراها ألقت بظلال حراستها لكل جليب حفرته، كما أوفيت لأبيك الذي بدوره أوفى لأبيه وهلم جرا.. كم كان وعدا عسيرا وشاقا، لكنه كان يحمل بذور أريحية وإنسانية عظيمة.. كان بحثا عن الطراوة والندى وسط الجفاف والخضرة وسط اليباب وعن الحياة

مقوماتها فصنعوا ما يواجهون به  
عجزهم تجاهها.

تتكوم حول نفسك وإعاقتك وتردد  
عينك وهي تحتوي خيال حفيدك، في  
سذك يا بني كانت عقولنا بلا حدود، بلا  
قيود، كانت كمدى الصحراء التي تنجول  
فيها، فلا نصل إلى منتهاها، نصل  
شمالها بجنوبها، وشرقها بغربها، لكن  
اليوم يا صغيري، عقولكم بحجم المسافة  
ما بين الجدار والجدار.. في سذك كنا  
ننجز أعمالا كثيرة، وكنا نحفظ أشياء  
كثيرة نفهم بمجرد الإشارة، ننفذ  
بالهمة واللمحة.. كم هو البون شاسع  
وبعيد.. بعيد بعدي عن الصحراء التي  
عشتها فكانت الضرة التي غلبت محبتها  
على محبتكم لدي.. فتاهت مصالحكم  
كما زعموا.. كم كان ذلك اليوم البعيد  
قريبا جدا.. قريب إلى الحد الذي  
تلازمني وتلازمكم آثاره إلى الآن.. كم  
أضحك منك يا صغيري..

تضحك من عقل صغيرك اليوم!..  
يعنفك أخوك ويلوموك، كان الأولى أن  
تضحك من عقلك في ذاك اليوم، أنت لا  
تحمد وزر نفسك فقط، لكن وزر كل عقب  
تخلفه، وزر كل من كان قانعا مقتنعا  
بسلامة رأيك فسار على دربك..

هو لا يلاحظ وقاحته وصوته المتعالي  
المرفوع عليك، فأنت في حاجته اليوم  
لذلك هو في حاجة لأن يقتص لأرائه التي  
سفهتها ذات يوم، ورؤاه التي أرسلتها  
أدراج الرياح بتجاهلك الاستماع لها..  
يغمغم ويكرر على مسامعك كلمات  
وعبارات لكثرة ما ردها احتفرت في  
عقلك وصدرك.. لو أنك في ذلك اليوم  
أنصفتني لأنصفت نفسك ووقيتها طرق  
الأبواب، ياليتك كان بابي فقط لهان الأمر،  
لكنها أبواب كثيرة كل من يطرق أبوابها

وسط الهلاك.. كم جليب تم احتفاره في  
كل أرض صلحت أن تكون للماء حاضنة،  
تتوزع على مفارق الطرق والدروب  
والشعاب.. تحمل الحياة لكل عابر مرتاد،  
لكل من يحمل ما بين جنبيه روحا تننفس  
فالصحراء إن لم تحبها وتصبر على  
نوائبها، تغدو قاتلة، وكل قبيلة تشعر بما  
يعتمل في نفس كل قبيلة أخرى حين  
ترتاد الصحراء قوافلها بحثا عن حياة  
جديدة، لكن ما يفرق ما بين هذه وتلك هو  
مدى إحساس أي فرد فيها لتجسيد فعل  
طيب ما، فعل يرتفع في الأفاق، يخلق في  
أرجاء السماء والفضاء، فعل يستحيل  
إلى واقع ملموس، شاهد على المروءة  
والشهامه والنبل.. ومنها جاءت التسمية  
«ابن صاحب الجلبان».

أخبرك صغيرك أنه انبرى للمعلم في  
الفصل وفاخر بأنه لا يشرب سوى  
حليب النعاج الطازج، فدهش أصحابه  
فيما صار هو مزهوا في فصل يشرب  
معظم تلاميذه حليب البقر والصبر  
اصطناعية لعلب جوفاء بأسماء  
شيطانية.. كارنيشن، نيدو.. من منهم  
يستطيع لمس ضرع نعجة أو ماعز  
خشنة.. لا أحد سوى صغير ابن  
«صاحب الجلبان».. ترى في طفلك بعض  
فطنة وألمعية، لا تغيب عن عقول أهل  
الصحراء، عن أولئك الذين يسيرون فوق  
الرمال والطين خطواتهم معلقة ما بين  
وخز الأشواك والأعشاب، وحرارة  
الأرض اللاهبة وبرودتها اللافة،  
محفوفة بخطر اللدغات واللسعات  
أقدامهم الحافية.. تحية الشمس لا تفارق  
وجوههم الكالحة المحروقة.. قد تكون  
الطبيعة منحتهم بعض ذكائها أو أنهم من  
عمق أدوائها استخرجوا دواءها، فقهروا  
حرها وقرها وأوجدوا بعض أركان

معالمه على عنقك وصدرك، يفتسرك وينشب أظفاره فيك.. تحدد الآثار على نفسك وجسدك كما تُحدد صحراؤك، يُحدد فضاؤك وتحدد منطقة سيرك وتجوالك ويُبعد ما بين جليب احتفرتة يد جدك، وآخر رائحة والدك وعرقه لاتزال تخالط ماءه وآخر احتفرتة يدك تعلن برك وإيفاءك بوعدك، أصبحت كما جربوع صغير أطبق عليه ضاري، حدد منطقة حرিতে حتى لم يبق له سوى خيار الأقدام على الهلاك برجليه.. تنهض فزعا مختنقا، تجس نبضك من جديد، لاتزال حيا لم يبدأ بعد وأوان هلاك جسدك.. الجسد له هلاك واحد يأتي إليه فيما النفس لها ألف لون ولون من الهلاك ترحل إليه، حتى بعد أن يستحيل الجسد إلى تراب تذروه الرياح..

تشرح للقابعين وراء الحد كما شرحت للقاعدين أمامه.. أن لا نهاية لصحرائك، حقا إنها شاسعة ومترامية لكنها صحراء واحدة من جسدك إنساك فصل أعضاء جسده عن بعضها البعض، إنها صحراء واحدة كما هو جسد واحد، لا يجب حدها بأي حد، إن ذلك يعني خرابها، يعني موتها وهلاكها..

يضحكون منك ويتغامزون، يطلقون عليك لقب مجنون الصحراء «ابن صاحب الجلبان» يظن أن له إرثا في كل مكان يغرن أحدهم بندقيته في كتفك.. أتظن لك في كل مكان مسمار جحا، يا جحا.. هيا وابتعد عن هذه النواحي فهي تخصنا وتلك الأطراف لكم، وتلك الجوانب البعيدة لغيرنا وليست لنا ولا لكم.. وتلك حدود لم يتم البيت بعد في نسبها فتلتحق بأمرها وأبيها.. انه عالم جديد وقوانين جديدة يا «ابن صاحب الجلبان».. تتولى نائحا مغيظا مغاظا، تتمتم من غير متممة،

تبدو له كالجحيم، يطلب المزيد والمزيد، وآخرين أحياء لكنهم صامتون صمت الأموال، يعلمون حاجتك وحقك لكنهم لا يرغبون.. لأي المصالح تراهم يتماوتون ويتخاذلون.. وغيرهم بدلا من أن نسألهم حقا ومعروفا، تنهمر أمطار تساؤلاتهم وتقصياتهم عن سبب غرابية حالي وحالك، حتى إذا ما قصصنا كل ما في سقائنا.. أعني جعبتنا نفصوا أيديهم قبل أن يغمسوها.. ما ضرك لو استمعت، أما كنت اليوم سيد حاجتك وقاضيتها.. تبتلع آهاتك وتنهذاتك على مضض، تحمل ندمك ويحكمك أبناؤك متولين بخفي حنين..

تستغرق في إغفاءة قصيرة تستلمك فيها اليقظة الأخرى، عوالم الأحلام.. تراهم قادمين من بعيد تحملهم دوابهم المعدنية بأصواتها المزعجة وأنفاسها السوداء، وأجسامها المستعرضة، كم هي فظيعة ومتوحشة وسريعة بنظرك، تطبع آثاره قاسية على وجه صحرائك تحفر وجوها بأخاديد متشعبة، وأديمها يتلاشى غبارا في الهواء، سكانها يفرون فزعا إلى المخابئ والجحور ونبتها يصرع على الجوانب والأطراف، كما تصرع على فراشك.. عدا أنها ماتت شهيدة على ثراها، فيما أنت تموت وتصرع ذليلا على حشية اسفنجية.. أسوأ، أبأس حالا من جربوع أو سحلية أهيل عليها جحرها فلاقتها المنية، نهاية أبيت السير إليها فسارت إليك..

تمزق الأوراق التي يحضرها أخوك، كما تمزق الكلمات التي ينطقها بتجاهلك لها، كلتاهما تنطلقان في فضاء الصحراء دون أن يكون لهما أي أثر أو صدى في نفسك، لكن صدى دوابهم المعدنية يعود إليك، يخنقك، يطبق على أنفاسك، يحدد

ينشق صدرك على آهاتك وكلماتك.. لك الله يا صحرائي كم قطعة قطعوك فاققسموك، ومن أين وصلوك وبترك.. هم لم يحولوا بينك وبينها فقط.. لكن حتى ضوايرها ناحت في الليالي المظلمة فغابت واختفت.. عشبها ضمير وانكمش وهلك في أيام شؤم غابرة.. لم تعد صحراؤك، لذلك لم تعد تعرفها، لم تعد تعرف أن من حولك باتوا يهجرونها لا بل يهجرون كل ما يربطهم بها، عن كل ما يذكّرهم برائحتها ولونها، باتوا يتخلصون من مساكنها ودوابها، من ثيابها وطعامها من شمسها وقمرها، من ليلاها ونهارها، من صفائها وغبارها، من نورها وظلامها، من ترابها ومائها.. كلهم انحدروا في هجرة نحو الطين، تخلصوا من كل متعلقاتها.. ألم تحدّد الصحراء؟ وجب عليهم إذن أن يجددوا ارتباطهم بها.. ألم يخبرهم أخوه أن عالما جديدا لم يكونوا ليرونه في الصحراء سيبتثق ويظهر للوجود وسيدمّنون حين ولات مناص.. ها هو الندم يأكل نفوسهم من الداخل، ها هو يحطمهم ويستحثهم على اللحاق بالعالم الجديد علمهم يدركون أطرافه وأذياله.. كم هم صادقون من يسكنون الطين وكم هم بسطاء وسذج أولئك الذين يختالون فوقه، لا بل إن سذاجتهم وبساطتهم لا تشفع لهم إن لفظهم العالم الجديد، وقد يغدون بلا عالم جديد ولا قديم.. عليهم تحمل مسؤولية قرارهم المفرط في الأنانية المغرق في الجهل..

جهلك الذي حرمك حتى من تفسير وتأويل المعالم التي ارتسمت على وجهه حين وضع البندقية في مواجهة السقاء تاليا أولى مراسيم العالم الجديد.. لا يزال يعايرك.. حقا كان عبدا، لكن كان لهم

فهم، فخيرني كم من السادة لهم مثل ذلك الفهم؟ ألا ترى بأنه قد أصبح سيد نفسه وحاجته، أدرك له مكانا وموضعا في العالم الجديد، فيما «ابن صاحب الجلبان» عبدا لحاجته فقط لكنه أورث أهله حاجة إيجاد مكان ما لهم يحظى بالاعتراف في عالم تتغير معالمه كل يوم.

تتذكر كيف تغيرت معالم قبيلتك الكبيرة ذات يوم، قبيلتك التي انكمشت واختزلت في بعض نسوة وشباب وصغار، وبعض من أتباع ومحبين لا حول لهم ولا قوة أمام سطوة حكمتك التي لا تسائر زمنا لم تخلق له.. تذكر تمللهم وتبرمهم وتشوقهم لملاقاة العالم الجديد وملامسته، لم يكن سواك وسواهم يجوب الصحراء في رحلة تيه تتحدّى العالم الجديد بانبعثات قبيلة كبرى من رحم زمن ولي تسير على أعناق القوانين والحدود.

تزداد الضغوط يوما بعد يوم، تضرب الأحوال لم تعد الصحراء آمنة، كثير من ينجون بجلوبونها، يلوثون وجهها بخطواتهم وآثار دوابهم المعدنية، يضعون رحالهم ويشقون بطنها، يصلون إلى أعماق أحشائها، يلطخون وجهها بالسواد، يهتكون سكونها بجلبة وضوضاء معداتهم، يلوثون آفاقها الرحبة بأبخرة وغازات تنطلق متصاعدة من أعماق جوفها..

سخر منك أخوك حين أخبرته أن صحراءك مثلك بالضبط هي غاضبة، ساخطة وناقمة، لذلك هي تزفر سواد وحرقة جوفها لتبدي مقتتها الشديد وسخطها البالغ، ماذا كانوا ينتظرون من جوفها سوى السواد؟!.. يزيّد في سخريته منك، يصدمك.. إن ما تزعمه من حزن وسواد صحرائك، إنما هو الكنز



رائحة لها، ولا رمال وأعشاب تلامس  
أقدامك.. كنت أسير دابة معدنية وحبال،  
بل كنت أسير خيانة وغدر، سرت الخيانة  
من أخيك العاق كما تصفه إلى أهل بيتك  
وأتباعك.. انتزعوك على حين غفلة  
وغياب عن وعيك، انتزعوك ليلجوا بك  
عالمًا جديدًا، عالمًا ضيقًا ومحدودًا جدًا  
عالمًا بلا صحراء تسرح في ميادينها  
تبثها وجدك وشكاوك، أشعارك  
وقصائدك، أفراحك وأحزانك.. انتزعوك  
من التمرغ على صدر صحرائك كما  
ينتزع الصغير عن صدر أمه.. انتزعوك  
من كل ذرة رمل، وبرعم نبتة يعانق  
الحرية، من كل شعاع وخيط ضوء  
يبتسم لك، من غمزة كل نجم يشاكسك،  
انتزعوك من خوفك الفطري من مجهول  
تعلمه إلى مجهول لا تستطيع تصوره  
وتخيله.. صرخت كما المجانين، نحت  
كالنحالي والفاقدين، لكنهم أخيرا وصفوا  
صمتك بصمت ورضوخ العاقلين..

الذين الذين لو أمكن لهم أن  
يتخلصوا حتى من أسمائهم التي أوجتها  
الصحراء لآبائهم وآمهاتهم لفعلوا.. فما  
من ظاهرة زائلة أو دائمة ولا زمان أو  
مكان ولحي أو جماد إلا وهو فضل  
وبصمة على اختيارات الأسماء..

ألم يقذفها أخوك في وجهك حين يأتي  
كل حين وساعة معلنا فوات الوقت  
والأوان وإغلاق أبواب كل شيء، حتى  
مغارة «علي بابا» لن تفتح أبدا.. قد تفتح  
في لحظات نادرة، ليس تجاوبا مع كلمة  
السر «افتح يا سمسم» إنما تفتح حين يتم  
الدفع لها للقبض منها.

هراء ما كان ينطق به أخوك، لا تفهم  
شيئا مما يعنيه كما لم يفهم حفيدك ذات  
يوم حين سأل.. ألسنا نحمل نفس الدماء  
أليس هذا اللحم من بعضه البعض؟! كيف

الذي حددها وقسمها، هذا السواد هو  
الذي يصنع العالم الجديد من حولك فيما  
أنت عنه غافل لاه، صحراؤك المولع بها  
وتظنها الضحية والقربان المنحور على  
نصب الغدر، إنما هي المضحية بنفسها  
وبك.. لكن يشهد الله نعم التضحية أدت  
وقدمت.. تنهاوى، تنهالك مرتميا على  
صدر صحرائك، تتلقاك وتحضنك  
رمالها، تلهبك رمضاؤها، تشعرها  
تستودعك حر جمر حنانها.. تشير نحو  
أخيك بالابتعاد، أنت لا تريد أن ترى  
وجهه قد تكرهه وتفصم العرى المتبادلة  
والمتصلة فيما بينكما، لكنك أبدا لن تفرط  
في صحرائك، ولن تلقى باللوم والسخط  
عليها.. أهل الطين هم من هتكوا سترها  
وكشفوا سرها، واستباحوا أرضها،  
وحين صنعوا عاقبت الصحراء كل من  
فوقها.. انطلق لطيفك ودعني ألقى  
عذابات صحرائي، دعني ألقى عقابي إن  
كنت ابنا عاقا «لابن صاحب الجلبان»..

يجبهك بكلمته الصاعقة صحراؤك  
من ابتدأت وغدرت لست أنا الذي فعل..!  
تروح في غيبوبة لكنك تحمل بعض وعي  
عاجز، وعي ينسل رويدا رويدا، لكن  
خلال انسلاله تدرك بأنهم يحملونك  
ويضعونك، يرخون حولك أشياء  
ويحكمون شد أشياء أخرى أصوات  
متخافتة وإشارات غير واضحة،  
وحركات متسارعة، لكنهم أبدا لم  
يحاولوا إفاقتك وإعادةك إلى وعيك  
ورشدك.

حين ملكت زمام نفسك وعدت لوعيك،  
ذهلت، أصبت بالجنون وقتها، لم تكن  
تمتطي أيا من أجود خيلك، لم تكن  
مسجي على فراشك ودثارك الصوفيين،  
لم يكن أنثائي اللبن والتمر عند رأسك،  
نارك لا أثر لوقودها ورمادها، وقهوتك لا

أنا حفيد «ابن صاحب الجلبان» وأحفاد ذلك العم أحفاد لـ.. «ابن صاحب الآبار» ذلك لم يكن خطأ مطبعيا على كل حال وإن اتفق البئر و«الجليب» على أن يكونا مسميين لشيء واحد.. كم عنفت أخاك ولمته إن وصلت جرأته إلى التبرئ من اسمه وتزييف حياة كاملة..

معروف واحد ربما أداه لك ابن أمك وأبيك، لم يطق صبرا على صمتك الذي تيقن له ولكافة المحيطين بك من أنه صمت المرض وليس صمتا زاعقا من مشرق الشمس إلى مغيبها.. هذه حياة زائفة، تحول فيها «الجليب» إلى بئر.. كم من الجلبان تستحيل إلى آبار.. سرعان ما ألحقك أخوك بالصحراء، خاض حربا من أجل إعادتك إليها ألحقك بحراسة الحدود وكل مؤهلاتك أنك ابن صاحب الجلبان أبقى من خير الصحراء من الأجيال التي أوشكت على الزوال والانقراض..

انطلقت نحو صحرائك كأنك هالك كتبت له سبل الخلاص، كنت كسهم احتبس في قوسه زمنا طويلا لكن قدر له أخيرا أن يتلفت نحو هدفه فيصيبه.. تتنهد بعمق.. يا لتلك الحياة، تنطلق تتمرغ، تتظهر بالشعاع والرمال، لا يعينك ما يفعلون وما يصنعون.. استلمت شارتك.. قبلا كان اسمك هو شارتك هو بطاقة تعريفك التي تسير بها الركبان، لكنه اختزل الآن إلى ورقة تسود صفحتها بعض الخربشات، طويتها وأخفيت في جيبك.. كم تجلب الأوراق المآسي.. قرقعة الدابة المعدنية تصم سمعك، لا تشعر بحرارة التواصل معها، كأنك محشور في صندوق يجول بك من بداية المطاف إلى نهايته دون أن تعرف أي السبل سلك، أي الطرق قطع.. تتذكر جوادك الأدهم المغبر بلون الرياح

والرمال، لكنك لا تجده، انفلت كما انفلتت آلاف الأشياء أمام مراك ذات يوم.. بلغت تعاستك حدا أنك لم تكن صغيرا لا تعي حياة تطوي آخر صفحاتها لتندمج مع حياة أخرى حان أو ان رفع غلافها وابتداء أول أسطرها، كما لم تكن في آخر خريف عمرك تنتظر دورة الزمان أن تعصف بك فتلحقك بأسلافك.. ربما كان خطوك أنك وجدت ما بين حياة الرحيل والمرعى فلم تعرف أترحل أم تبقى..

ترفض أيام العطل والاجازات وتتحمل نوبات زملائك، تسامرهم، تذكرهم بأيام الصحراء الأولى.. تعجب منهم، كيف لهم ألا يصغوا إليك؟!.. أنت تحدثهم عن حياة عرفوها وعاشوها، مارسوا لحظاتها لحظة بلحظة، لكنها لن تعود.. لمن يحكي التاريخ.. للمؤرخ الذي عاش وعاصر وخالف.. ذلك لا يجدي نفعا، إن هما جديدا يعشعش في أذهانهم، يعتمل في أرجاء نفوسهم وصدورهم، بل لهم رغبة أكيدة في أن يعودوا إلى الطين بأسرع وقت لا يريدون لأي شيء أن يفوتهم بعد الآن.. لكنهم يقرون أخيرا أن لا شيء في حياة الطين يستدعي خبراتهم، يتطلب مواهبهم، لذا يعودون للانكفاء من جديد نحو الصحراء التي خبروها وتذوقوها كما الماسح..

لا يخفونك سرا، إن لم تترك ذكر الصحراء وهواجسها، فقد لا تعمر طويلا.. آثار القهر والكمد لا ترتسم على محياك، لا تنطلق مع زفراك وتنهداتك ولا في اندهالك عما حولك، لكنها تتعدى ذلك لشيء خطير.. أنت تترك مهام عملك وتنطلق نحو الحدود المجاورة، لكأنك تتقصي آثار الحياة التي درست وانمحت، تتلقى العابرين بشتى أجناسهم، كما لو كانوا ضيوفك، كما لو

كانت صحراءك حقا.. ولم لا فهي صحراؤك ترد عليهم.. هل يملك بشر نفس بشر آخر، كما أن ذلك من المستحيل، فضرب من المستحيل أيضا أن يحدد بشر ما الصحراء ويعلنها ملكا له.. تسأل عن مواقع وأحداث كثيرة وعن بطون وأفخاذ انحدرت ذات يوم من رحم القبيلة، تتخطى الحدود منطلقا نحو اثبات صدق الحديث والكلام وثبات الذاكرة.. كثيرا ما سبب ذلك لكم مشاكل مع حراسات الحدود المجاورة، لكنك لا تهتم، فأنت «ابن صاحب الجلبان».. يضحكون منك يتمادون في سخريتهم، ما عاد يعني ذلك الأمر شيئا ولو كنت ابن الغيوم التي تهطل الأمطار لا الحفر التي تستقبل مياهها وتستودعها.

يصدر أمر ملزم عليك تنفيذه، ما عاد لك مكان في الصحراء، إهمالك في العمل يساعد المتسللين إلى الدخول.. كم ترثي لهم، يقصدون الطين لا الصحراء وسرعان ما يكتشف أمرهم فيعودون خائبين مبلسين.. غير مرغوب بوجودك في الصحراء، ربما وردت عقوبات أخرى لكن لا عقوبة كالحرمان من الضوء والهواء والرمال.. تدرك مدى حاجتك لأهل الطين كي يمنحوك صك التنقل عبر أرجاء صحرائك، التي كنت تقطع فيافيها وقفارها دونما حاجة إلى صك أو مرسوم، مكتفيا برغبة ذاتية وغاية شخصية..

تصلك أمواج الضحكات الساخرة وتتلقى شعاعات الغمزات المتبادلة، ربما حول ذلك الهدام القذر الملوث بالغبار، والوجه الملوح بقبلات الشمس.. تخبرهم أنك «ابن صاحب الجلبان» يتزايدون معلقين.. هذا زمن «ابن صاحب الآبار» وليس لأبناء صاحب الجلبان الذين

انقرضوا أو غرقوا لا فرق.. تدخل على أخيك، يكاد لا يتعرف إليك، يعلن لك قبل أن يسمع منك.. يكفي أوهاما وخيالات، تجر في أذيالها مشاكل وصعوبات، أنا متكفل بأسرتك، وأطلقت عنانك للصحراء.. لا شيء بيني وبينك بعد الآن.. يدخن سيجارة ويردف.. لا تأخذني بالظلم، انه عالم جديد ندخل دوامته، الفرق بيننا أنني ارتضيت الدوران معه، فيما أنت كنت تتشبث للخروج منه والانعقاد.. نظام حتى لو لم أولد أنا لجاء وصنع بنا كل ما ترى.. ربما أخيرا بدأت تدرك أن لا يد لأخيك فيما تم كما لدخل لأحد أن يهبط الظلام فيما أنت لا تزال منهمكا بأعمال النهار.. أخوك يصح لك أن يطلع النهار فيما أنت لم تر تو بعد من سبات الليل.. عليك أن تدرك أن هذا العالم الجديد يريد رؤوسا جديدة كباش فداء، كنت أنت وأنا بعضهم.. حين نهبت لاستخراج بعض الأوراق ضحكوا مني ومن اسمي.. تلك الرؤوس البيضاء ذات العيون الملونة والشفاه الحمراء القادمة للعمل أو استقدمت فذلك لا يهم، ضحكوا مني ومن الآخرين ضحكوا من بساطتنا وسذاجتنا ذات مرة تقدم إليهم أحدهم تناولوا أوراقه ودونوا اسمه كما يرغبون هم، كما يحلو لهم اللفظ، هو لم يصنع شيئا عليه أن يساير العصر الجديد دون أن يفهم شيئا عن خطواته وعتباته ودرجاته، فكل أهل عصر أدرى بعصرهم وعصره ولى فلا بأس أن يروه كما يحلو لهم، لأنه رأى لنفسه كثيرا دون أن يتغير شيء، فالأوراق لا تغير الجلد، لا تزيد شيئا في الطول ولا تنقصه، ما أهمية الورق ما دام الأصل موجودا باسمه الحقيقي، هو موجود

وما دام كذلك فلا أهمية ولا قيمة لأي ورق..

يأخذك أخوك معه في شطحاته، تفهم منه ولا تفهم، تستمع له وتشرد بخيالك، تعاود أصداء كلماته الحط في مغارات أذنك.. لا تعتقد أنني أنسى الصحراء، فلولا آبارها السوداء، لما أصبحت «ابن صاحب الآبار»، ما عاد الزمن «لابن صاحب الجلبان» ذلك لقب ولى وانتهى.. انتهى زمن الشفافية والنقاء والصفاء، هذا زمن البئر الأسود وعلينا أن نتلوث به، كما كنا نتطهر تماما بمياه «الجلبان» والأمطار.. تصرخ فيه، تنسى حاجتك له، فهو ينظرك لن يتطهر أبدا.. تتولى هاربا نحو ملجئك الأخير تحاول تحطيم آلائهم وآبارهم، تصرخ فيهم.. أعيدوا الشر لباطنها، لا تفتحوا أبوابه ومغاليقه.. دعوا طهارة السماء تغمرنا، دعوها تبلل حياتنا.. يجتمعون حولك يكادون أن يفتكوا بك، يصرخون.. مجنون.. جاهل، صحرأوي متوحش وكلمات أخرى لا تفقها، لكنك تشعر معانيها، تنفذ من بين أيديهم، تتولى نحو عمق الصحراء، لكنك تبدو كنقطة واضحة لهم فحين امتنعت طهارة السماء تهتكت حجب وستر الأرض، كم قطعت، من المسافات كم تمرغت على الأرض، لأي حد من الحدود وصلت، همت حتى وصلت لنقطة الحراسة لزملائك، تسقط عند آخر نفس، يسرون بك لكن سرعان ما يبتئسون، يرددون بأسى كم من البشر يولدون لا ليحيوا أو يموتوا.. لا بل حتى لو لفهم الموت بعبأته لظلوا في حالة نزوع نحو العذاب، حالة لا ترغب بالحياة ولا الموت، لكنهما ما خلقت إلا من أجل العذاب، قد نراه خطأ ويروونه صوابا..

تسيطر يقظتك الأخرى عليك، والعبد

يضع السقاء في مرمى البندقية وأخوك يتلو مراسيمه.. القرار لمن؟ لمن لا يزال يحمل سقاءً على ظهره أم لمن يطلق الرصاصة؟!.. ما في السقاء هو أساس الحياة. لكن هذه وأشار إلى البندقية هي ما يبقي ويحمي الحياة.. القرار لمن؟.. أطلق رصاصته إلى باطن السقاء فانفجر غامرا الجميع برشاش من الماء، يظن أخوك أنه أقحم الجميع، لم ينبسوا ببنت شفة، ركلت جوادك الأدهم وانطلقت..

تهتف تتحشرج، تسترعيك أصوات الرصاص المنطلق، معركة القرار لا تزال قائمة، تحمل سلاحا وتنطلق نحو الهدف تطلق رصاصا كما يطلقون، ستكون القضاء المجهز على الشر.. قبل أن تصيب أي شر، كانت الرصاصات تستقر في جسدك ترنحت وتهأويت نحو الصحراء خضبتها بدمائك وتساءلت: خذلتك أم غدرت بي؟

يهرول زملاؤك نحوك تتعالى أصواتهم.. كانت معركة قاسية مع المهربين والمتسللين.. وكنت أحد ضحاياها.. تمتص الحشية الاسفنجية كل جسدك، وحفيدك عند رأسك، تخبره في لحظاتك الأخيرة، انك لم تعد تريد شيئا، فقط تريد الموت كإنسان خلق من طين أو من رجال الصحراء لا فرق.. فمن الطين إلى الطين سواء بسواء.. جهلك وحبك المفرط لحياتك حرم أعقابك من أن تكون لهم حياة.. وحياتك لم يعد أحد يذكرها.. ذكرك انتهى في جليب احتفرت.. احتفرت وسقطت في قعره.. يزعم حفيدك في الملأ.. «ابن صاحب الجلبان» نشأ في الصحراء ودرج، «ابن صاحب الجلبان» في الطين قضى أجله، لكن الموت بحاجة لورقة تثبت فيها تاريخ استلامه..



# سكن

## تحت الأوامر

• عوض سعود عوض

ازداد الضجيج في رأسه، أيقظت خيالاته وحياته حكايا الماضي، فمه قطعة ملح صخرية، ينتظره أمر سيئ، أحس بقشعريرة وهو يتذكر ما دار من حديث هذا الصباح كلمة بكلمة، تمنى أن يكتفي معلمه بجزءه في السجن، ذاك الغول الإسمنتي، الذي يحيل الحياة إلى عدم، والنور إلى دجن، ظهرت عليه علائم الحزن، أخذت شفتاه تنملآن وترتجفان، ضاقت عليه الدنيا، فلم يجد سوى بضع دموع تتدفق إلى شرايينه، وتسقي دمه الحار، الذي التهب ثم همد كقطعه تلج.

قرر أن ينفذ العقوبة، الفرار من الخدمة يجعله طريدا، سيمثل لأوامر سيده، لا حاجة لدورية تنبئ زوبعة وتساؤلات هو في غنى عنها، سيذهب بقدميه ويسلم نفسه، أعطى مفتاح غرفته للعجوز صاحبة البيت، أوصاها خيرا، نفرت الدموع من عينيها، حاولت رده كأم رؤوم: «لا تسلم نفسك، ادفع قرشين وانتقل إلى كتيبة أخرى».

فكر فيما سمعه، أدرك بحسه أن العقوبة لا بد منها حتى لو ذهب إلى آخر الدنيا، سامحها الله، ماذا يقول عنها.. إنه غير قادر على البوح بحقيقة الأمر، تركها حاقدة حائرة، ستنتقم وتعيد إلى شخصيتها توازنها، تعرفه بأنه لم يخلق إلا لخدمتها، كيف تغريه بارتكاب الفواحش ويجفل هاربا من وجهها، يرتجف ويتراقص ويتبلل جسدها عرقا، وهي تقترب منه وتلتصق به في لحظة جنون عارمة. ابتعد وأنهى كل ذلك بكلمات واضحة وصريحة:

- لا أقدر، والدك يذبحني من الوريد إلى الوريد!

أحسست بوجع في قلبها ودوار لف دماغها، كشفت عودها الريان الذي فقد نداوته بحاجة إلى لمسة حنان أو رذاذ. عليه أن يدفع الثمن، لو الأمر بيده لألقت به من أعلى الجبل، وتركته يهوي فلا يصل إلا مرقا، ثم تغتسل وتتضرع بالحناء.

خرج إلى شوارع المدينة، شعر بضيق في صدره وانقباض، شوارعها تدفن النجوم، أرصفتها مطوقة بسلاسل حديدية، حرق إلى نساءها. لم ير

الكرة الأرضية دورات عدة.

إنه طائر مجنح ترك خلفه خطيبته (سروه) التي تعلق بها فصارت عالمه ومركز حياته، تعد الأيام والساعات تنتظر مجيئه لحظة بلحظة، فإذا جاء الموعد ولم تسمع خبراً، تدبل وتسجن جسدها في الفراش، بينما فكرها يرسم دوائر الحب ويحدق إلى عوالم لا نهاية لها. وهو مثل عصفور يهبط إلى الأرض مختنقا، لا الشوارع العريضة مسكنه ولا الفيلات والطوابق الصاعدة. حريته في الطبيعة لم يتعود الأوامر التي لا طائل له على مقاومتها.. يسمع صوت خطواتها، نبضات فؤادها، صوتها، حشرجات كلماتها الخجولة ونداء روحها، تنتظر قرع الباب ومناداة أمه:

- تعالي سروه، لقد جاء خطيبك.

لا تكذب خبراً، كفرس تستعد للسباق، أو مريض تعافى، ترمي الفراش جانبا دون أن تسويه، تهب دابة على أربع، الربيع يكالها، والعصافير تغرد في صخرتها، تمد رأسها، تلمع ثناياها، تبعثر نسماها وطيب ملفاها وملقاها غيومه، يسرح في عالم فسيح، ينعق في الأوامر، يتخلص من شوك الصبار والمرار، تحضر الطعام الطازج، البيض البلدي واللبن الرائب والخبيزة وهي تدعوه باستحياء:

- تفضل يا بن عمي.

تأتي وقدمها تضرب ببعضهما، تطلب رضاه، تخدمه، تسافر أحلامه حيث يعمل، أحلامها تترعرع، تطير، تكبر، وما هو يذكرها بالحب الذي هجع في قلبه، يراها في حلمه وصحوته «لا أصدق أنك بعيدة عني، أنت نافذتي، لولا وجودك في داخلي لقتلني الحزن الذي يختبئ في ثيابي غير قادر على التسلل

جمالا طبيعيا بل أصباغا ومكياجاً، نساء يتركن لباسهن ويرتدين «الجينز»، يتركن ابتسامتهن في الظل، يعاقرن الخمرة ويفتحن النوافذ سافحات آخر قطرات من شهامتهن عند أحذية الغرباء. يجري في مدينة هواؤها مشبع بالرصاص وأبخرة المعامل ودخان السيارات والبران، عصافيرها تهوي وهي طائفة، تلجأ إلى المدخن، تسعل، ترفرف بجناحيها، ثم تسقط بلا حراك. عاف المدينة التي يتكلم أناسها كل اللهجات، لا يعرفون من الألوان إلا داكنها، هذا ما تعودوه في هوائهم ودخانهم ونورهم.

انتصبت قريته أمامه، دخلت جدار جمجمته، أفرد لها مكانا يتناسب مع امتداد سهولها، وارتفاع سمائها، وشوارعها الترابية الطينية، ليلها الذي يطرق الأبواب بهمس، يفسح عن نجوم وأقمار ومجرات لا نهاية لها. في الربيع والصيف يشتاقي العشاق لأحاديث الحب والغزل، يقتلهم الوجد، فلا يجدون أمامهم سوى الطبيعة الساحرة الهادئة يثوونها لوعتهم، وفي الشتاء تصير النفس أرحب وأعمق، تفسح في كوامنها مكانا لحب باق لا تهزه السنون.

شعر بوجع التشرد، برحلة الغربة والتجنيد التي تجبره أن يعاشر الصالح والطالح، ينفذ أوامر سيده دون مناقشة «لا تناقش، أنا في البيت إذا لزم ما يستدعي بالتوقف، اتصل» أشارت شرطة الجمارك إلى السيارة التي يقودها، تظاهر بالتوقف، انشغلوا بسيارة أخرى، ألق بـغفلة منهم واتجه إلى طرق جانبية. قلبه يدق، ينشطر، لم يعد قادرا على السيطرة على المقود، أمامه ضباب، خريف، أرض تميد، النهاية، جسده يرتعش وفمه جاف، بينما دارت

يسميه معلمه كالثور. يبادر كل صباح لإحضار الخضراوات وبعد الظهر ينقل المهربات كما يأمره.

معلمه شديد البأس، الأرض تهتز تحت قدميه، تهتز لمجيئه، يصطف الجند والضباط ومع إيعاز انتبه، يكون الجميع على أهبة الاستعداد لتأدية التحية، يكفي مروره أو صوته ليلقي الرعب في النفوس، وها هي ابنته تهفو إلى المحذور. تجمد كالحجر، قررت أن تستنطق الصخر، تجعله يلين ويتفتت تحت قدميها، لم تحسب حساباً إلا لحرارة جسدها، إما افتضاح أمرها أو تشكل تضاريس ومنحنيات على صفحته فلم تحسب حسابه.

قرر ألا يتخلى عن موقفه، أن يبقى الصخرة جاثمة على صدره، كاتمة أنفاسه، من العار والنذالة أن يقف بين يديه بدافع عن فعلته الشنعاء، تمنى أن يلغي حاضره يلغي تجنيده، وتدوب اللحظة الفاصلة بين الحلم والحقيقة، رفع يديه لعل الله يستجيب لطلبه، لم يعد يحب المدينة، ماذا لو يغادرها ويكون سيد ذاته، يعود إلى نخلته وأحلامه.

تعود على الأوامر وانتهى الأمر، لا شيء يغير الأمر قبل عام، عليه أن يستمر في خدمة سيده وحمايته. هذا ما فعله في الحرب والسلام، كيف يشرب من مائه ويطعن بسيفه ويفعل القبيح.. دلال فتاة تفجرت ينابيع جسدها، ذكية وجذابة وكلها إغراء ودمائة، تمط كلماتها، إلى متى يصمد في وجهها؟! إنه قروي، ليس نبيا، يوسف لولا مخافة الله وحكمته لهم بها، أما قصته ما حكمتها؟ الحاجز الذي بينهما قصت شريطه، حاولت إيقاظ فؤاده من رقدته، رفض أن يفتح عينيه على عريها، ويمد يده على غرس غيره،

إلى أحشائي» يتسم ويذكرها بمواعيده وبمواسم الحنطة، يحمد الله أن الموسم كان جيدا، فالرعود التي انفجرت حولت الأرض إلى ينابيع والسهول إلى قباب تخبي الكمأة.

أمرته دلال أن يعود إلى البيت، لن تداوم هذا اليوم، البيت فارغ، ستمضي وقتها فيه، سيظل إلى جانبها، هذا ما أمرت به وعليه التقيد بذلك. تظاهرت بوعكة، لفت رأسها، أسندته إلى المقعد الخلفي، أغمضت عينيهما، انتظرت هذه الفرصة على الجمر، إنها بحاجة إلى رجل يطفئ نيرانها المشتعلة، عند وصولهما فتحت باب الشقة ورمت حقيبتها، وكظبي يعدو جرت تفتح الأبواب وتضيء الكهرباء، وهي تمد يديها إلى الفضاء تحتضن الهواء، زرعت القمر على مياها وخديها والورد على شفثيها. دلال فتاة رقيقة، كل ما فيها ينطق حسنا، تحدثته وتميل برأسها تيهها وغنجا، حركاتها الشيطانية تلهب غريزته، تناديه.. ما بك.. ادخل!

يقف مصعوقا لا يجيبها، يتجاهل الذاءات التي تلح عليه، يتسم كعادته وينهي أي ارتباك بانفراج شفثيه، كل يوم يوصلها إلى الثانوية «يشفط» كما تطلب إليه، ثم يكبح جماحها فتتوقف، بكل تواضع يفتح لها الباب ويسمعها جملته المعتادة.

هل من أوامر أيتها الأنسة؟

يلجم قلبه الذي ينط فرحا وجذلا، يتراقص متوافقا مع حركاتها البهلوانية، مرحا للقائها، يعرف حدوده، إنه مجرد عسكري يؤدي خدمته الإلزامية، حصل على الشهادة الإعدادية بعد رسوب ثلاث سنوات. عمل ميكانيكيا، يستطيع قيادة وإصلاح السيارات، صحته جيدة أو كما

بسجنه، السر لن يدوم طويلا.. شتمته ووصفته بالغباء، أسمعته ما ستقول لأبيها «وقح حاول اغتصابي، صرخت وأوصدت الباب بوجهه» تنمق الكلمات التي ستنقلها إلى سيدة، ستبكي بمرارة ويحمر جفناها، وتفيض عيناها بالمياه الملوثة. سيعرف مقدار حجمه، وابنة من دلال.

نزل وهو يهدر، يدافع عن نفسه، يتذكر مواقف البطولة التي شهد بها حتى معلمه، كم مرة وقف أمامه يحميه.. قاد السيارة بسرعة جنونية، لم يمتثل لصفارة الشرطي، لم يعد يتمالك أعصابه، كاد أن يدهس مجموعة أطفال. انتبه إلى مؤشر السرعة، إلى جنونه.. إذا لم يتمالك نفسه ويوقف السيارة سيتحول إلى مجرم. خفف من سرعته وأوقفها، تناول لفافة ودخنها. قلب الأمر على وجهه، لا مفر من عقوبة كبيرة. دار رأسه دورة عكسية، كبج جملح ففلسفه تذكر قريته وخطيبته، صحيح هي لا تتحدث كابنة معلمه، ولا تجيد وضع الأصباغ، إلا أنها تجيد الود.

أمضى صباحه في فوضى غير مرتاح، عند الظهيرة تملكه بأس قاتل، قرر الاتصال بمعلمه، تراقص جسده وهو يمسك السماعة، ترك أول هاتف، لا يريد أن يكلمه من بقالية، فضل الانتقال إلى الهواتف المنتشرة في الشوارع. انتابه صراع، جنون، لا أحد يستطيع قراءة تعابيره، ضغط على الأزرار، فقد قرر أن يهتف وليكن ما يكون. رفع السماعة وقال:

- احتراماتي سيدي.

- أين أنت يا حيوان، ابنتي بحاجة إلى نزهة قصيرة، وعليها عدد من المشاوير، تعال حالا.

- أمرك سيدي.

يقطف الثمار ويتسوق في ثنايا جسد لم يخلق له، لا يملكه ولن يملكه. سيظل حالما يعشق القمر البعيد، والثريا التي في السماء والمجرات التي تنأى عن عالمه.

بلغ إهانته وقال في نفسه «لأكن كما أرادت امرأة، أنا لست أفضل، إن امرأة معلمه تخيفه وترعب ما حولها» عاد إلى واقعه الذي ينتظره هناك في القرية أمه وإخوته الستة وخطيبته سروه التي تقبل الأرض التي يمشي عليها وتحبه بجنون. السجن مخالب وحيطان، ليل بلا آخر، أشياء جامدة لا تتحرك، إن حاول استنطاقها علم مقدار تعاسته، الألم يلف رأسه ومعدته وكل حياته. إنه سائق تحت الأوامر، عليه أن يطيع الجميع ليعيش بسلام، إن شاء الحياة وحيدا سيجد من ينقص عليه وحدته ويستفزه، أصحاب السوابق لا يهتمهم شيء، عاهدوا السجن على الوفاء، فصار لزاما عليهم زيارته، لهم الركن الأعلى، وأي رجل لا يقدم الولاء يهان، منهم من يرى الليل انهارا والنهار ليلا، لا يفقه من الحياة شيئا، ولا يهمنه من الآخرين إلا الطاعة وبعدها فليكن الطوفان، وليغرق حتى نوح وغيره.

حنى هامته لدلال وقال بتواضع:  
- كما تشائين، دعيني الآن، قد يأتي وقت أفضل.

نادته، أمرته أن يدخل، حاولت سحبه، فتذرع بموعد مع والدها، تأكدت أنه لن يخطو أي خطوة كما أرادت، سيتركها تعاني القهر ووجع الجسد، هددته، فأجابها:

- افعلي ما شئت، الله موجود!  
راودته عن نفسه أن يعود أدراجه، أن يحقق رغبتها، ويطفى النيران المستعرة.. مثله إذا صعد إليها، لن يدعها بخيرها، وبعد ماذا ينتظره، سيقتله أو يأمر



# فلسفة الخاطر في

## أحاديث سمك

• عبد الله خلف

الأستاذ، مبارك الخاطر دخل في حلبة الشعر بديوانه الطريف (أحاديث سمك). ديوان يحمل فلسفة عالية القدر، حيث «تفاخر الأسماك الإنسان بعزة وكبرياء، فتقول له لماذا تترفع علينا نحن معشر الأسماك وقد قهرنا ذريتك منذ عهد طوفان نبي الله نوحا عليه السلام، حيث التهمنا من قومه الغارقين وهم كثرة من المكابرين والمتمردين على نبي الله المرسل، حيث أخذتهم العزة بالإثم حتى صاروا من المهلكين، فحملنا عليهم واقتتنا لحومهم ونزلنا بجموعهم إلى قاع البحر وكهوفه لكي لا يتجبر علينا الإنسان.. وقال الله سبحانه وتعالى: (وقوم نوح من قبل إنهم كانوا هم أظلم وأطغى).

وقد نقتات نحن - معشر الأسماك - صفارنا الضعفاء لكي لا يبقى في الأبحار إلا الأقوياء الأشداء.. ولا نكون كبني الإنسان الذين تطاحنوا عبر التاريخ، شعوبا وأمما وتحاربوا بقسوة ووحشية، وكنا شهداء على أساطيلهم في البحار والمحيطات، فكم ملك وكم أمير وقادة وزعماء تلقيناهم في أعماق البحار ليكونوا غذاء طيبا لنا، حروب إنجلترا وفرنسا التي دامت مائة عام، ثم الحرب العالمية الأولى والثانية حيث

التقيت بالكاتب والمؤرخ البحريني مبارك الخاطر بعد غياب طويل في ملتقى سعدي الشيرازي الذي نظمته مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري بالتعاون مع رابطة الثقافة والعلاقات الإسلامية تحت رعاية فخامة الرئيس الدكتور محمد خاتمي رئيس الجمهورية الإسلامية الإيرانية.. وكان هذا الملتقى فرصة ثمينة للقاء الأدباء والمفكرين العرب والإيرانيين.. وفي طريق عودته زار الكويت وجاءنا في مقر رابطة الأدباء، حيث جلسنا معه جلسة حدثنا فيها عن تجربته الفلسفية الشعرية ومع ديوانه (أحاديث سمك) ضمن مجموعته التي أطلق عليها: «شيئا من الإصغاء يا سادة» الأسماك تخاطب الإنسان المتجبر وتستعلي عليه لتضعه في مكانه المناسب عبر التاريخ في عالم الحيوان.. الشاعر والمؤرخ البحريني

قذفت لنا بما لذ وطاب من اللحوم  
البشرية، وفي بحار وشطآن المياه الدافئة  
في الشرق، أكلنا ما يعجز عنه أحد، أو  
يقدر وزنه.. إنها آلاف مؤلفة من  
الأطنان.

نسأل هذا الإنسان المكابر، كم أكل منا؟  
إنه يذهب مهرولا إلى السوق ويحمل  
بعض الأسماك ما وزنه الكيلو أو الإثنان أو  
الثلاثة منه أو ما يزيد عليه قليلا.. حتى  
مصادد الأسماك التي يراها البعض من  
بني البشر كثيرة بالنسبة لرؤياهم، فإن ما  
التهمناه لا يقارن بما يصطاده الإنسان..  
وكم من سفن غرقت في البحار  
والمحيطات؟ وكم من الغواصات  
والطائرات قد تحاربت وقذفت في بحارنا؟  
كلها أرزاق تأتي إلينا دون عناء حتى صار  
البحر مقابر شتى لا عد لها لمعشر  
الأسماك.

إذن لماذا يطغى الإنسان ويتجبر، نحن  
الذين نستعزى به وقوميه، بل الله سبحانه  
وتعالى قد استهزأ ببعضهم الله يستهزئ  
بهم ويمدهم في طغيانهم يعمهون».

نحن معشر الأسماك أقوى من الإنسان  
رغم أنه لجأ إلى أسلحة حديثة لكي يقهرنا،  
ونحن نرى ذلك منه جبنا وضعفا لا ينم  
عن شجاعة، بينما نحن الأسماك بقينا  
نحارب الإنسان والحيوان في كل مكان  
بقوانا الذاتية دون أن نرفع عليه سلاحا  
ونجابهه عزلا من غير سلاح ونقهره.. فلا  
يستطيع منازلتنا في أعماق البحار.. نعم  
إنها فلسفة شاعرية يخاطب فيها الشاعر  
مبارك الخاطر من خلال «حوار الأسماك».

ومثال ذلك في حوارهِ مع سمك  
«الحبار» ويسمى عند بعض أهل البحرين  
بـ «الكيتب» أي الكاتب لما يختزن في جوفه  
من الحبر، ويقذفه أمام من يهاجمه  
ليجعل أمامه عتمة تحجب الرؤية كتمويه

مضلل، عندها ينطلق هاربا ولا يعرف أي  
اتجاه سلك.

الشاعر مبارك الخاطر يحادثه قائلا:

يا كيتب

يا أيها الرخو الذي ينجب

من اللعاب.. ما به نكتب

يا كيتب

يا ابن الهالميات.. يا أملس

يا لذبولك التي ترفس

تنتهج التعتيم في موقع

تقبع فيه عندما تخنس

× × ×

يا أيها «الخنّاق» هل تدري ما

سطره مدادك الأسود

كل خطوط سير هذا الوري

حبرتها.. جعلتها تخلد

مذ حمورابي وما قبله

ما رَقَمَ الماضون أو سودوا

ما رسم إبراهيم في زبره

من صحف يضيها يُعبد

حبرت من ألواح موسى وما

كان به الكهان يسترشدوا

سودت بالمسمار ما خطه

الآشور والإغريق أو قيدوا

يا كيتب، مدادك استعلى على كل ما

يحبر الفكر وما يسرد..

وبعد ذلك نراه يخاطب أبا «البالول»:

قد جاء يسأل عن (جهام)

فلم يجد من يسأله

فارتد فاقحم «المجدف»

لم يجد من يجله

فم يا «جهام» تعال له

السيف يزخر بـ «العنين»

وبـ «العشيش» الموحلة

ويشدُّ قلافاً «يُدركل»

حملةً من «ابغلة»

«البالول» اسم لسماك معروف في الخليج العربي، وأبو البالول يقصد به الشاعر «الهامور» وهو نوع من الأسماك الكبيرة المرغوبة والمفضلة عند أهل الخليج.

ويصور الشاعر بحارا معروفًا لدى الموروثات الشعبية، فاختار «الهامور» لكي يوجه له سؤاله في طريق «المجدف»، والمجدف مفرد مجدفات، وهي مواقع من «الأسياف» جمع السيف، والكلمة من فصيح الكلام مازالت مألوفة في دول الخليج وتعني شاطئ البحر وساحله.

قال لبيد:

ولقد يعلم صحبي كلهم

بعدان السيف صبري ونقل..

والعدان الساحل، وفي الكويت يعرف

ساحل العدان المشهور.

قال عمر بن أبي ربيعة:

هيهات من أمة الوهاب منزلنا

إذا حللنا بسيف البحر من عدن

واحتل أهلك أجيادًا وليس لنا

إلا التذكر أو حظ من الحزن..

× × ×

وإن عدنا إلى شاعرنا صاحب فلسفة

«أحاديث سمك» نراه قد صور أبا البالول

وهو يبحث عن شخصية شعبية هي

(جهام) وعندما فقدته من على الساحل،

نادى الشاعر (بجهام) قائلاً له: قم تعال

له حيث السيف يزخر «بالعين» وهناك

بالتحديد يستحق اللقاء.. والعين جمع

(عنة) وهي شبه الخيمة من نسيج

الخيش أو الشعر أو السقف يؤوب إليها

الصيادون والقناصون، وبـ «العشيش»

الموحلة، العشيش جمع (عشة) وهي

الكوخ.. ويشد قلاف (يدركل) حملة من

أبغلة».

القلاف نجار السفن وصانعها، «يدركل» يدخل فتيلًا بين ألواح السفينة لمنع تسرب ماء البحر، أما الفراغ بين الألواح فذلك لمجال التمدد، «حملة» بطن السفينة من الخارج، و«أبغلة» هي إحدى مسميات السفن، وهي أبغلة تستخدم للنقل البحري في الأحمال الثقيلة للبحار البعيدة.

جاء (جهام) متقافزا.. من عرجة

في رجله..

أهلا أبا البالول كُفَّ

عن افتعال الهضولة

الهضولة: المبالغة في ادعاء المرض

والعناء والتعب.

وهكذا وقفنا مع الكاتب والمؤرخ هذه

المرة وهو يتغنى بشعره الفلسفي الذي

يصرخ بالإنسان ليحد من طغيانه ويزيل

كبريائه، كان أضعف المخلوقات أمام الهيم

والوحوش، ولكنه استعلى عليهم في

سلاحه وافتخر، وتبقى الأسماك متباهية

على أنها هي الأقوى والأكثر انتصارًا وهي

التي أكلة له أكثر مما هو أكل لها عبر

العصور، حيث ألقت الحروب الإنسانية

بني الإنسان. في البحار والمحيطات لتكون

قوتًا طريا وشهيا للأسماك، وما زال

الإنسان يقذف ببني جنسه في الصحاري

للأسود والسباع والضباع، وفي البحار

والمحيطات للأسماك والهيم والحيتان،

كتاب يستحق دراسة أطول واهتمامًا أكثر،

وهذه إطلالة قصيرة على فكر وفلسفة

الشاعر والكاتب الكبير مبارك الخاطر.

● الخثاق: ورد ذكره في تاج العروس بلفظ

الخذاق، انظر مجلة البيان العدد ٣٥٦ - مارس

٢٠٠٠، ص ١٠٦، من أسماك الخليج العربي في

كتب الأديب للأستاذ خالد سالم محمد، الحلقة

الرابعة.

## من أسماك الخليج العربي في كتب اللغة والأدب

## الحلقة الثامنة

# أسماك الخليج العربي

## خصائصها ونواصير صفاتها

بقلم: خالد سالم محمد

تحدث الجغرافيون العرب عن الخليج العربي، وبينوا أهميته الاستراتيجية كممر مائي تجاري مهم يربط كثيراً من البلدان العربية مع السواحل الفارسية والهندية وأفريقيا الشرقية، ومما قالوا عنه: إنه بحر مبارك مأمون كثير الخير، لم ينزل مراكباً، وموجه واضطرابه أقل من سائر البحار، وهو شعبة من بحر الهند، ومن أعظم شعبه، وأنه وإن كان متصلاً به مخالف له في الهيج والسكون، فإن فيه من الماء سبعين باعاً إلى ثمانين باعاً، وفيه مغاص اللؤلؤ الصافي، والدر الجيد، ومدّه وجزره مع طلوع القمر، وطوله أربع مائة فرسخ وستون فرسخاً، وعرضه مائة وثمانون فرسخاً، وهو مثلث على هيئة القلع، أحد أضلاعه من البصرة إلى رأس الخيمة، والآخر من البصرة إلى مكران. (١)

### ثروته السمكية

أما عن ثروته السمكية، فتزخر مياهه بأنواع كثيرة من مختلف الأسماك التي



يأتيهم ثلاثة أشهر معلومة من السنة السمك الأسبور «الصبور» فيعرفون وقت مجيئه، وينتظرونه، ويعرفون وقت انقطاعه ومجيئ غيره، فلا يمكث بهم الحال إلا قليلاً حتى يقبل السمك من ذلك البحر في ذلك الأوان، فلا يزالون في صيده ثلاثة أشهر معلومة من السنة، وذلك في كل سنة مرتين لكل جنس.

ويتحدث عن المواسم التي يكون فيها سمك الصبور واليواف سميناً ومرغوباً فيقول: ومعلوم عندهم أن يكون في أحد الزمانين أسمن وهو الجواف «سمك اليواف» ثم يأتيهم الأسبور الذي يقطع إليهم من بلاد الزنج وذلك معروف عن البحرين.

ويضيف: وإن الأسبور في الوقت الذي يقطع إلى دجلة البصرة لا يوجد في الزنج، وفي الوقت الذي يوجد في الزنج لا يوجد في دجلة البصرة، وربما اصطادوا منها شيئاً في الطريق في وقت قطعها المعروف وفي وقت رجوعها، ومع ذلك أصناف من السمك كالإربيان «الروبيان» والكوسج «القرش» والسلحفاة البحرية وكل ذلك معروف الزمان متوقع المخرج. (3)

### سبب وصول هذه الأسماك إلى شط العرب

يلعل الجاحظ سبب وصول هذه الأسماك إلى شط العرب بقوله: إن هذه الأنواع من الأسماك تأتي دجلة البصرة من أقصى البحار تستعذب الماء في ذلك المكان كأنها تتحمض بحلاوة الماء وعذوبته بعد ملوحة البحر كما تتحمض الإبل فتطلب الحمض وهو ملح بعد الخلّة وهو ما حلا وعذب. (4)

تمتاز بمذاقها الجيد وتحظى بإقبال كبير من سكانه وغيرهم. وهناك حوالي 120 نوعاً من الأسماك المتنوعة في الحياة الإقليمية الكويتية لوحدها، أما ما أحصي من أنواع الأسماك على طول سواحلها فقد وصل إلى 424 نوعاً. ويعود السبب في كثرة هذه الأنواع إلى ضحالة عمق المياه في أغلب مناطقها، وإلى اختراق الضوء تحت مستوى سطح مياهها. (2)

### أسماك المنطقة الشمالية

تمتاز أسماك الخليج العربي وبخاصة أسماك المنطقة الشمالية منه بجودتها وغلاء أسعارها، وذلك يعود إلى نوعية الغذاء الذي تعيش عليه وطبيعة المياه التي يسبح فيها، فهو يتغذى على الطحالب والنباتات القاعية المتشعبة بالطيني الذي تحمله مياه شط العرب التي تصب في القسم الشمالي منه عند منطقة خور عبدالله وأما الجوارح فالتامي الذي تجرفه تلك المياه إلى هذه المنطقة له تأثير كبير في وفرة الأسماك وجودتها على مدار السنة منذ القدم، خاصة سمك الزبيدي والصبور والربيان.

وقد تدخل بعض الأنواع من هذه الأسماك إلى شط العرب مثل سمك الصبور واليواف في أوقات محددة من السنة.

### الجاحظ يتحدث عن هذه الظاهرة

تحدث عن هذه الظاهرة أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ «150 - 255هـ» منذ القرن الثالث الهجري قال: وهذا بحر البصرة والإبلة. يقصد شط العرب.

## القزويني يؤكد رأي الجاحظ

جاء في كتاب عجائب المخلوقات للقزويني واسمه زكريا بن محمد بن محمود القزويني «600 - 682 هـ»: أن الأسبور وهو نوع من السمك يأتي البصرة في وقت معين يعرفه أهل البصرة، ويبقى مقدار شهرين وبعده لا توجد هناك واحدة من هذا النوع، ومثله «الجواف» وهو أيضاً نوع من السمك ووصفه مثل وصف الأسبور. (5)

## خصائص بعض الأسماك

تحدث العرب عن بعض خواص السمك ومما قالوا:

● أكثر البياضَة بيضا السمك ثم الجراد ثم العقارب.

● زعموا أن السمك يتجه نحو الغناء والصوت الحسن، ويقرر قرار المستمع،

فإذا قطع نقر، وإذا أعيد عاد. ● إذا سمع الدلفين وبعض أنواع

الأسماك صوت الرعد هرب إلى القعر وسدر.

● الدخس دابة في البحر تنجي الغريق وتدنو منه حتى يضع يده على ظهرها

يستعين بإتكائه عليها والتعلق بها وهي تسبح.

● سمك البحر كله ليس له لسان ولا دماغ.

● كل ماضغ يحرك فكه الأسفل إلا التمساح فإنه يحرك فكه الأعلى. (6)

● قال الجاحظ: السمك يسبح في غمر الماء ولا يسبح في أعلاه، ونسيم الهواء

الذي يعيش به الطير لو دام على السمك ساعة قتله.

● قال ابن معصوم «ت 120 هـ» في

رحلته عن بعض خواص السمك: والسمك يستنشق بأصداغه فيقوم له الماء في تولد الروح الحيواني في قلبه مقام الهواء، وما أحسن قول ابن التلميذ يصف السمك:

لبسن الجواشن خوف الردى

وعليهن من فوقهن الخوذ

فلما أتيح لها أهلكت

ببرد النسيم الذي يستلذ (٨)

## المراجع

١. نخبة الدهر في عجائب البر والبحر.

شمس الدين محمد الأنصاري المعروف

بشيخ الربوة - ص 166. أعادت طباعته مكتبة

المثنى - بغداد عن طبعة ليبسك 1923.

2. تنوع الأحياء في البيئة الكويتية - مركز

البحوث والدراسات الكويتية ص 106.

الكويت 1998.

3. كتاب الحيوان للجاحظ - تحقيق

عبد السلام هارون الجزء الرابع ص 101 - دار

حياء الشرق العربي - بيروت لبنان الطبعة

الثالثة 1969.

4. المصدر السابق الجزء الثالث ص 259.

5. عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات -

زكريا بن محمد بن محمود القزويني - ص 87.

الطبعة الرابعة 1970 مطبعة مصطفى محمد -

مصر.

6. ربيع الأبرار ونصوص الأخبار -

محمود بن محمد الزمخشري ص 439 - 440.

تحقيق الدكتور سليم النعيمي - بغداد.

7. هو أبو الحسن أمين الدولة هبة الله بن

صاعد المعروف بابن التلميذ توفي سنة 560

هـ.

8. رحلة ابن معصوم - تحقيق شاكر

هادي شكر - بيروت - لبنان 1988. ص 58.

# رسالة فوق السحاب

للشاعرة الدكتورة حصة سيد زيد الرفاعي

• عادل محمد العبد المغني

صدر مؤخرا الديوان الثاني للشاعرة الدكتورة حصة سيد زيد الرفاعي وحمل عنوان (رسالة فوق السحاب) وسبق للشاعرة أن أصدرت ديوانها الأول عام 1995 وجاء بمناسبة تحرير الكويت وعنوانه (أواه يا وطني) والذي نحن بصدد الان الإصدار الثاني، فبعد قراءتي المتأنية لمحتوى الديوان أستطيع أن أقول إن الفصائد جمعت بين الأسلوب التقليدي والمعاصر في صياغة شكل القصيدة وهذا أسلوب شائع بين الكثير من شعراء العصر الذين لا يعترفون بما يسمى قصيدة (النثر) أو تدوين الخواطر التي يطلق عليها مؤلفوها تجاوزا شعرا. فالشعر التزام بأوزان وموسيقا الشعر سواء أكانت القصيدة كلاسيكية أم معاصرة تتبع نظام التفعيلة.

ديوان (رسالة فوق السحاب) تعبير عن تجارب إنسانية ومشاعر صادقة عكست معاشة الشاعرة لأبسط مظاهر الحياة الإنسانية وهذا يدل على شعور مرهف وإحساس عميق بأدق تفاصيل الحياة، فمثلا قصيدة (أناديك فتلثمين طرف الثوب) التي تصدرت المجموعة هي تجسيد لعلاقة

الإنسان الوجدانية بالكائنات الأخرى  
وإسباغ الملامح البشرية على تلك الكائنات  
وهي تعبير صادق عن معاناة الإنسان وهو  
يفتقد هذه الكائنات التي ربما تكون أكثر  
ولاء للآدميين من بعضهم البعض، هذه  
القصيدة عكست حزن الشاعرة على موت  
قطعها أثناء غيابها، وهي تجسد ذلك بقولها:

«حتى أنا - يا حلوتي -

يا سلوة العمر الجديد

لم أكن هنا!!!

لكي أخفف السقام

عنك والضنا

وأطفى النار التي

تذيب أضلعك،

فالعذر يا حبيبتي.. الخ»

فالقطة موضوع الرثاء في القصيدة،

عايشت الشاعرة وارتبطت بها بعلاقة

حميمة وأحببتها الشاعرة فردت لها القطة

الجميل حبا وولاء ولهفة واشتياقا لذلك

كان فقدتها خسارة فادحة ألمت الشاعرة

وهي تتذكر الأوقات الحلوة التي قضاها

معها في مرح وحبور ورثاء الحيوان

ظاهرة معروفة في الشعر العربي ماضيا

وحاضرا.

أما القصائد الأخرى مثل (صدى الروح)

(ورسالة فوق السحاب) و(أفتقدك) فهي من

أجمل ما نظم من قصائد معاصرة لأنها

تحمل شفافية الروح ونبض الوجدان

وتتجلى فيها الصورة الشعرية الجميلة.

فقصيدة (صدى الروح) تصور تمازج

المشاعر الإنسانية في أجمل صورها

ونقتبس الشاعرة فكرة البعث بعد الموت من

التراث الديني ويبدو ذلك في المقطع الأخير

للقصيدة التي تقول فيها:

فيا منية الروح

كيف تلملم شمسي وتمضي؟!

ألم تك تدري بأن فؤادي

يناديك في كل نبض

لكيما تؤب لداء عروقي

فعد لي سريعا.. تألق بليلي

وشب النهار فناديل شوق

بفجري

وليتك تدري وليتك تدري

بأن فراقك موتي

ويوم تعود

سيبعث ماء الحياة بنهري

أما قصيدة (أفتقدك) وهي من أجمل

قصائد الديوان، فتصور شعورها بالغربة

بكل كآبتها وإيقاعات الحياة الرتيبة فيها

وهي تقول:

«أرى الوجوه ها هنا

مسكونة بالصمت والخواء

فذاك يقرأ الكتاب تارة

وتارة يقلب الجريدة الصفراء

وهذه تكورت

تضاجع النوم على مقاعد

كالحلوة اللون»

ويذكرنا البيت السابق بالأساسها بالغربة

والاستيحاش، بقصيدة للمتنبى (شعب

بوان) الذي وصف فيها جمال شعب بوان

بأنه

ملعب جنة لو سار فيها

سليمان لسار بترجمان

فهو على الرغم من إعجابه بهذا المكان

الجميل، إلا أنه يشعر بالغربة والوحشة

لوجوده بين أناس غرباء عن مجتمعه

العربي.

وتصور هذه القصيدة أيضا حرارة

الشوق ومرارة الانفصال عن عالم يفيض

بالمحبة والتواصل والشعور الإنساني

الجميل في المقطع الذي تقول فيه:

(إني هنا أشتاق همسك الحنون

كاشتياق الزهر للمطر

وأنزوي حزينة



كليلة ظلماء

لم يشرق على جبينها القمر

فإنني - يا صاحبي - فراشة تائهة

تفر من لواجج الزمان

فهل تجيء سيدي

لأستظل في حمى جفونك

من وهج النيران»

ونستشف في الديوان ميزة أخرى  
ربما انفردت بها الشاعرة عن غيرها من  
شعراء الكويت وهي الجنوح نحو  
التشخيص والشعر القصصي، فبعض  
القصائد تروي قصة أو تجربة عايشتها  
الشاعرة وهي تسردها بتفاصيلها  
الدقيقة، وتتلون فيها الإيقاعات والصورة  
الشعرية، والانفعالات الشعورية حسب  
تغير مراحل القصة لتصل في النهاية إلى  
حكم عام جاء نتيجة طبيعية لتوالي  
المواقف والأحداث السياقية للحكاية،  
ويبدو ذلك واضحا في قصيدة (اللقاء  
الحزين)، التي تصور فيها الشاعرة  
صدمتها بزميل دراسة، هزعت إليه  
لقضاء خدمة بسيطة ودخلت إلى مكتبه  
وذكرى الأيام الجميلة بسبقها، فأنكرها  
وتجاهل معرفته بها، وسواء أكانت القصة  
تجربة شخصية أم تعبيراً عن تجارب  
عامة، فقد نبضت بصدق الإحساس  
وشفافية الروح، وعلى الرغم من جمال  
القصيدة إلا أنها يغلب عليها الطابع  
التقريري والسرد وربما يكون ذلك  
متوائماً مع طبيعة الموضوع الذي تتحدث  
فيه حيث تقول:

(لفظت أزدرائي على بابه

وأقسمت أن لأرى وجهه

وأني لأشكر ذلك اللقاء

وأحمد تلك الظروف التي

أماطت عن الذئب وجه الرياء

فما أقبح الغدر والغادرين!)

وتجاوز المجموعة التعبير الذاتي

الوجداني، إلى بعض القصائد التي تفضح  
ولاء الشاعرة وحبها الشديد لوطنها  
الكويت واشتياقها لها أبان غربتها  
وفرحتها بالعودة إليه كما في قصيدة  
(وصار العمر عيداً)، وكما أشرت أن  
للشاعرة ديواناً آخر صدر عام 1995 وهو  
مجموعة قصائد وطنية تحت عنوان (أواه  
يا وطني) أما مسك الختام، فهي القصيدة  
التي نظمته بمناسبة عودة الطائفة  
الكويتية المختطفة (الجابرية) وعنوانها  
(عادت راية النصر) وتجاوزت الشاعرة  
في هذه القصيدة الحدود الإقليمية لتعكس  
حبها لوطنها العربي الكبير، وتعرج على  
صراع العرب التاريخي مع العدو  
الصهيوني، فشهداء الكويت جادوا  
بأرواحهم فداء للعرب في مصر  
والأقصى ولبنان والخليج، ودمائهم  
روت ثرى الأوطان بالجلولان المحتلة وهي  
تقول في هذا الصدد:

«عتاد الجبن (صاروخ)

وقنبلة من التابلان

تتحرق كنفعدوان

وعدنا صمود النفس والأرواح

نبذلها لأخوان

لنا في مصر، في الأقصى ولبنان

فدمك خالد روى

ثرى الجلولان تصميماً وأيماناً

وروح شهيدنا المغوار (عبد الله)

جاد بها

لكي يبقى الخليج أعز بنيانا

فعطر الصامدين هنا

تضوع من شذاه المجد في الآفاق

أطياباً وريحاناً».

الديوان بشكل عام يتراوح بين التعبير عن  
التجربة الذاتية والخطاب الإنساني العام،  
حيث تذخر القصائد بحب الحياة وحب  
الوطن الذي يصنع معنى الحياة ويعززها.

# مفهوم الأمة.. في..

## على منابر نصير الضاد

• خالد العبود

(على منابر نصير الضاد) ديوان شعري جديد، للشاعر المعروف الأستاذ مصطفى عكرمة، يضم مجموعة من القصائد الشعرية، والتي جاءت استجابة لعدد من المناسبات، التي رافقت النشاط الخاص الذي قام به السيد عبدالعزيز البابطين، من خلال اهتمام واضح، بحركة الشعر العربي المعاصر، رافقته جائزة خاصة بالمنتوج الشعري العربي، على مستوى الوطن العربي..

جاء الديوان، كما أسلفت، جامعاً مجموعة من القصائد التي تنتهي أخيراً بمناسبات متتالية، أعدت لهذه الحركة الخاصة التي تبناها، البابطين، حيث كان الشاعر عكرمة، أحد أهم هؤلاء الذين تابعوا هذا النشاط الثقافي الشعري المهم، باعتبار أنه كان حاضراً خلال مجمل هذه الدعوات، وبالتالي كان مطلوباً منه أن يسجل حضوره الشعري، الذي توازى مع المكان الذي كانت تعقد به، مثل هذه الدعوات، غير أنه رغم تركيزه على مكان هذه المناسبات، لم ينفك يحمل نصه الشعري أحلام أمته وتطلعاتها، ويتوقف عند التحديات التي

تشهر في وجهها، والانتكاسات التي أصابت جسدها..

غير أن الذي لفت انتباهي، بعد أن قمت بمراجعة كاملة لهذه القصائد، والتي تعتبر قصائد مناسبات مطولة، قادرة على تقديم الشاعر كاملاً، غير مجتزئ، أن هناك أمة مخاطبة في مجمل هذه النصوص، في الوقت الذي جاء المكان، أو الزمان كي يحدد هوية هذه الأمة، بل كي يعطي ملامح هذه الأمة، التي يقصدها الشاعر.

وكي نستطيع أن نحدد ملامح الأمة التي عناها الشاعر، لابد من تتبع بعض هذه النصوص، التي شكلت، أو فرزت مفهوم الأمة، التاريخي أو الجغرافي، باعتبار أن هناك تدخلاً بدا عند الشاعر، من خلال ما قصده أو عنا، بفهمه لمذلول للأمة، إذ لابد من التوقف عند الملمح التاريخي لمفهوم الأمة، أولاً، ثم عند الملمح الجغرافي، المكاني، الذي استند عليه الشاعر في تحديد هذا الفهم، ثانياً.

## المستوى التاريخي:

تجيء نصوص الديوان متتالية دون أية صنعة، لتفرز مفهوم الأمة التاريخي، من خلال مجموعة من النقاط التي يقوم عليها مفهوم الأمة السياسي والثقافي والاجتماعي، وهو بذلك يعمل على هذه النقاط الثلاثة لتقديم الأمة في معناها التاريخي.

فعلى الصعيد السياسي نرى أن الشاعر ينزع إلى التركيز على الفهم التاريخي - السياسي، لمفهوم الأمة، من خلال التوقف عند مراحل سياسة متميزة من حياة الأمة، ضمن المعنى السياسي لهذا المفهوم، والذي تشكل على أساس

الفتح العربي الإسلامي، وهنا نرى الشاعر يخاطب الأمة بهذا المنحى فيقول:

أيها الأحباب في مغربنا  
شطركم نحن، وأنتم شطرننا  
مغرب قالوا، وقالوا مشرق  
وتسامى فوق هذا حبنا  
ما شكت فيحاؤكم يوماً أذى  
ودعت إلأ ولبت فاسنا  
(الديوان: ص 46، 47)

وهنا نلاحظ، في نص الشاعر، أن هناك شرقاً وغرباً، تعين هذا الشرق وذاك الغرب كل من (فاس والفيحاء)، كرمز مهم لإعطاء المعنى الجغرافي بعده الحقيقي، وهو بهذا المعنى، الجغرافي - السياسي يدل على حدود الوطن العربي.

أما على الصعيد التاريخي - الثقافي، فهو لا ينفك، يؤكد على أن هذه الأمة تقوم من خلال لغتها، معتبراً أن اللغة أخيراً، هي جسد الأمة، وهي الحامل الأول للمفهوم الأمة التاريخي، وهو ما نراه واضحاً، في قوله:

إذا ما كان للضاد انتسابي

أألقي دون ما تلقى لثاماً!

إذا ما كنت منها صوت حق

ولا كنت الذي حفظ الذماما

لنا لغة الإله أب.. وأم

وحق أن نزيدهما احتراماً

ويا أم اللغات سلمت أمّا

بها نزداد عزاً، واعتصاماً)

(الديوان: ص 21)

في حين أنه على الصعيد التاريخي - الاجتماعي، يعتبر الشاعر أن هناك جملة من العناصر الحقيقية التي تكون الأمة، على هذا الصعيد، وذلك حين يقر، بهذه الثنائية التي وردت عنده في أكثر من مكان، إنها ثنائية الإسلام والمسيحية، من خلال التأكيد على دور الإسلام

## المستوى الجغرافي:

أما على المستوى الجغرافي، فقد جاء مفهوم الأمة متناوباً، غير مستقر، فحيناً جاء في المعنى الجغرافي - القومي، وحيناً آخر، جاء بالمعنى الجغرافي - الديني، فالشاعر كانت تفلت من يديه أدواته السياسية والثقافية التي حاول من خلالها أن يقيم فهمه للأمة، بالمعنى التاريخي - الثقافي، ليعود إلى تحديد ملمح الأمة بالمعنى التاريخي - الديني، لهذا علينا أن نفصل بين فهمين، يقدمهما الشاعر، حول فهمه للأمة، ضمن المستوى الجغرافي:

الأول: المستوى الجغرافي - القومي، وهو ما كان واضحاً، مشرقاً، في أغلب المساحات الشعرية، التي ربط فيها الشاعر معنى الأمة بالعروبة، ويبدو ذلك جلياً في وضع الحدود القومية العربية، للوطن العربي الحالي، بالمعنى الجغرافي - القومي، المحدد بخارطة العالم العربي الجغرافية، والشاعر، ضمن هذا الفهم، أراد من هذا صواباً مع ذاته جداً، وهو لا يفرق من خلال نظرة قومية شمولية، بين قطر أو آخر، ومقاطعته الدالة على ذلك كثيرة، نقرأ منها ما يلي:

(أيها الأحباب في مغربنا  
شطركم نحن، وأنتم شطربنا  
مغرب قالوا، وقالوا مشرق  
وتسامى فوق هذا حبناً  
ما شكت فيحاؤكم يوماً أذى

ودعت إلأولبت فاسنا  
أمة العرب تنادات والتقت  
في ثرى الجولان تفدي حقنا  
أو ننسى جندكم يوم الوغى  
كيف جاؤونا، وكانوا درعنا)  
(الديوان: ص 46، 47)

وفي قصيدة أخرى يؤكد الشاعر هذه

والمسيحية التاريخي، في خلق وتكوين هذه الأمة، حيث التركيز على كل من دور وشخص الرسول الكريم والمسيح عليهما السلام، وهو منحى قومي خالص، يستوعب كل حركة التاريخ، وكل نتائج وملحقات الفتح العربي الإسلامي، لا بل، إنه يضعه في منحاه الصحيح، حين يصعد ليجعل هناك تزاوجاً وتلاحقاً هامين، يفرزان مفهوم الأمة القومي، حيث يقول:

(كأن محمداً لم يهد ديناً  
وعيسى لم يعلمهم وثاماً  
ولا الإنجيل كان كتاب حب  
ولا القرآن جاء لنا نظاماً)  
(الديوان: ص 22)

وهو بذلك لا يعتبر أن هاتين الديانتين منفصلتان عن حامليهما الأهمين، المتمثلين، في شخص الرسول الكريم والمسيح عليهما الصلاة والسلام، حيث يعتبرهما يقومان على علاقة تكامل يجب توظيفهما واستنهاضهما، كي تستفيد الأمة من تحريكهما، على أرض الواقع، وهنا، لا يمكن إلا أن يكون، هذا الواقع، واقعاً عربياً.

والشاعر لا يكتفي بهذه الإشارة، لكنه يذهب أكثر من ذلك، في إعطاء المعنى السياسي الكامل للأمة، من خلال الحاملين الاجتماعيين المهمين اللذين يرى بهما، حاملاً واحداً، لتحديد معنى الأمة القومي.

(لم توه عزمنا آلام أمتنا  
أكرم بالأمها كم فجرت همما  
وطاعة الرسل تبقى زاد رحلتنا  
عيسى، وأحمد... هل زاد حبهما؟  
عيسى هو الحب تجلو النفس سيرته  
وأحمد لم يدع شركاً ولا صنماً؟)  
(الديوان: ص 36)



وافى لينشدك الشعر الذي عذبا  
لكن هموم بني قومي تؤرقني  
فلتعذريني إذا لم أحسن الأدبا  
(الديوان : ص 77)

أما بالنسبة للمستوى الثاني، وهو  
المستوى الجغرافي - الديني يجيء في  
اللحظة التي يشد فيها الشاعر إلى مفهوم  
الأمة الإسلامي، الأمة بالمعنى الديني  
البحث، كاسراً خلفه كل ما كان قد قدمه،  
حول مشروع الأمة التاريخي، خاصة  
الأمة بالمعنى التاريخي - الاجتماعي،  
والأكثر إثارة للانتباه أن الشاعر، يساوي  
إحدى عناصر الجغرافيا الدينية مع  
عناصر الجغرافيا القومية، حيث يقول :

(أليس في القدس أطفال تباد ضحى  
ولا يلام الذي يصليهمو حمما  
أليس يقضي بنو الصومال من سغب  
وأن يغاثوا رأينا غوثهم نقما !!  
أليس في الهرسك الإفناء مستعرا  
ومجلس الأمن فيه بعد ما علما !!  
في كل يوم ألوف الصارخات سدى  
ألم يحن أن نرى في الكون معتصما)  
(الديوان : ص 33)

وهو ما يمكن أن يثير فضول القارئ،  
ما الذي دفع بالشاعر، إلى أن يساوي  
جغرافيا الأمة - الديني، مع جغرافيا - الأمة  
- القومي، هل هي طبيعة الظرف  
السياسي، التي تمر بها منطقة  
(الهيرسك)، باعتبار أن هناك ظرفاً حاداً  
يواجهها، ولكن هل يغفر للشاعر، وهو  
يقوم بهذا التساوي الجغرافي - السياسي،  
لمعنى الأمة، في تعداد أولوياتها، خاصة  
وأنة في معرض استعراض نكوص الأمة  
الكلية، فهو، مثلاً، لماذا لم يتوقف عند ما  
يحصل في أفغانستان أو في الباكستان أو  
في باقي الدول التي يدين أبناءها بالدين  
الإسلامي ..

الرؤية، في فهمه للشرق والغرب، بالمعنى  
الجغرافي - القومي، حيث يؤكد على  
مفردتي الشرق والغرب، فيقول :

هم الأشقاء هم واحد فإذا  
ما ناح شرقاً رأيت المغرب انتحبا  
(الديوان : ص 70)

كما يؤكد الشاعر على المعنى القومي  
مباشرة، من خلال التأكيد على مفردة  
القوم، وما أرى، في ذلك، إلا تأكيداً على  
البعد القومي دون أدنى لواحق تذكر :

أمتي عفوك إنني شاعرٌ  
هذه الهَمُّ لما حل بنا  
كلما شيع قومي فتنةٌ  
صنع الظلم لقومي فتنا  
ويضيف :  
قسماً لم يشك يوماً مؤمناً  
محنة الأوزاد تني عنا  
هم قومي كيف لا أحمله  
إن تنكرت فهل أبقي أنا)  
(الديوان : ص 47، 50)

كما أنه لا يميل، من حيث المبدأ، إلى  
تبدو معرفته بالوطن متكاملة، فهي ليست  
معرفة ناقصة، لا نشعر أن هناك جزءاً من  
هذا الوطن، أقرب إلى ذات الشاعر، من  
جزء آخر، حتى وإن بدا هناك نوع من  
التركيز على مكان إقامة الشاعر، أو البلد  
التي يقيم بها حالياً، وهي سورية بالمعنى  
السياسي، بعد لواحق اتفاقية (سايكس  
بيكو)، إلا أن هذا التركيز يقوم في أصله  
على جذر تاريخي مهم، إنه في النهاية  
جذر الأمة الكلية، بالمعنى التاريخي -  
السياسي والثقافي والاجتماعي، وما  
(الشام)، في نص الشاعر، حالة خارج  
المشهد العربي المتكامل، للمفهوم العربي  
الكلية، المتمثل بالفرز الجغرافي - القومي،  
لمعنى الأمة، وهو ما يدل على الشاعر :  
( أنا من الشام يا فاس العلي غرد

غير أن هذا التوجه، بل هذا الخلط، بين القومي والديني، بالمعنى العقائدي، لهذين المفهومين، يبدو واضحاً أكثر، كلما حاولت الخضوع لسياق النص الشعري، خاصة في القصائد الأخيرة، حيث يميل الشاعر ميلاً إسلامياً، حاداً، ليقول:

**(يا فاس، يا فاس لو أن المنى جمعت**

**وكان للقلب أن يختار ما رغباً**

**لكان كل رجائي أن يجيء غدٌ**

**ولا يرى مسلم في الأرض مكتئباً)**

(الديوان: ص 75)

ونرى هنا أن مفردة (مسلم) ساقطت تخصيصاً مهماً، هل احتاج لها الشاعر كي يقدم ذاته الدينية، الإسلامية، أم أنه احتاج لها وزناً، إذ أن هذا الرجاء لا يتوازى مع ما توقفنا له آنفاً، إنه يتعارض مع الذات القومية البارزة عند الشاعر، في مقاطع أخرى، لماذا لم يقل، مثلاً، (مستضعف) أو (عربي) أو (فقير) أو (محتاج)....، وهناك جملة واسعة من المفردات التي تقدم مدلولاً أوسع وأفضل من هذه المفردة، خاصة حين تفهم هذه المفردة بمعناها التخصيصي، ليس إلا المسلم. إن المعنى الجغرافي - الديني، لمفهوم

الأمة العربية، يتطابق مع المعنى الجغرافي - القومي، لها، في المستوى التاريخي - السياسي، كون أن هناك شبه تطابق، مع ما تم إنجازه على الصعيد الديني السياسي، حين تداخل المعنى القومي للأمة بالمعنى الديني لها، إبان جعل الحامل الحقيقي لمشروع الرسالة، ثم إقامة الدولة، عربياً بالمعنى القومي الكامل... من هنا، من خلال هذا الفهم، إن كل ما يمكن أن يقال، أو يضاف، على الصعيد الإسلامي، لإنجاز الأمة، بالمعنى القومي العربي، يكون صحيحاً، إلا أن العكس ليس كذلك.

هكذا يبدو مفهوم الأمة، في (على منابر نصير الضاد)، إذ أنه لا يأتي ضمن سياق واحد، وهو جزء من الخطاب الثقافي العربي العام، الذي تتداخل فيه المفاهيم، فتارة يكون مفهوم الأمة قومياً، وآخر إسلامياً، وآخر قومياً إسلامياً يشوبه كثير من الخلط، لكن مفهوم الأمة على (على منابر نصير الضاد)، يمكن أن نبرأها، من هذا الخلط، نتيجة لأهمية المناسبة أو الحدث الذي كتبت به هذه القصائد..

رحلة إلى

# جمهورية النظرية

• زكريا كردي

الكتاب: رحلة إلى جمهورية النظرية

المؤلف: د. عبدالله الغذامي

الناشر: دار الإنماء الحضاري - حلب - الطبعة الثانية - ١٩٩٨ م.



ARCHIVE

http://Archivebeta.Sakhril.com

«كل ما هو واقعي معقول، وكل ما هو معقول واقعي» «هينغل»

درج أغلب الشعراء والمفكرين وأصحاب الأقلام في بلاد العالم على محاولة الكتابة عن أمريكا، وقالوا فيها وعنهما كل ما خطر في بالهم، سواء عرفوها عياناً أم تصوروها ذهنياً (ص 39). وفي حين خال بعضهم أنه فهم أمريكا مثل الكاتب برتولد بريخت زاد عليه مؤلف هذه الرحلة في أنه يمكن للمرء أن يسيئ الفهم عن أميركا ولا يخاف وأن ينتقدها في عقر دارها أو داره ولا يخشى لومة لائم، حتى ولو فعلها على تمثال أميركا كالشاعر محمود درويش. كما ويستطيع أيّا كان أن يطالبها بكل دواعي الضمير والأخلاق والمسؤولية التاريخية والحضارية حسب رؤاه الخاصة، ولا يرتعد مهما اختلف في العد أو التشبير، وهي البداية التي ارتأها المؤلف في الحديث عن حكاية المؤرخ القزويني عن سطح دير

نحوها مثل انحدار الشمس الأبدي نحو الغرب.. (ص 8). هناك في غرب الغرب ينتصب تمثال الحرية، يحرس باب الغرب وفي مقابل ذلك يتجمهر طلاب جامعة بكين وفوق أعناقهم نماذج صغيرة لتمثال الحرية، هؤلاء الشباب الشرقيون استعاروا من النظام العالمي الجديد شارة تتكلم وعلامة تصرخ لتقول إن الشمس في غرب الغرب وإن الحرية هناك.. (ص 13).

لم يخف المؤلف امتعاضه من ترحل الشرق نحو الغرب بدءاً من أهرامات مصر وسور الصين، بل كان ما ورثه الآخرون عن أسلافهم، وحطموا من أجل ذلك كل العقبات بما في ذلك جدار برلين الذي كسروه إرباً إرباً لكي تسير القوافل الشرقية نحو الغرب وتمارس حلمها مثل غيرها في جزيرة الأحلام وتحاول بناء عالمها الجديد، العالم الذي يراه المؤلف في حلقة الخامسة من هذا الكتاب وهما ويقول: إن النظام العالمي الجديد إنما هو وهم وليس من العجيب أن تطارد الأمم والثقافات أوهاماً مصطنعة، بل إن الوهم مخلوق جميل قد لا تقوم ثقافة إلا بوجوده، ولا ينتظم مزاج فردي أو جماعي إلى بمعاشرة الأوهام، ويرى من أمثلة الوهم عندنا نحن العرب أن ترجمة العبارة (The New World Order) إلى النظام العالمي الجديد، كان من باب ممارسة حقنا في الوهم وإيهام الذات بنقلة متفائلة من موحيات السلطة والأمر التي هي من تداعيات الكلمة الإنكليزية (Order) وذلك لكي نتوهم قيام علاقات متوازنة بين العناصر المكونة لذلك النظام المتوهم (ص 29).

ترى أليس البقاء على ذلك الوهم من المطالبة بالتوازن سذاجة مفرطة ما انفك يطالب بها البعض تحت عبارات مختلفة مثل

جبل الجودي وهو الجبل الذي استوت عليه سفينة النبي نوح ومفادها أن سطح ذلك الدير كلما شُبر اختلف عدده. وقد قال المؤلف في بداية المقدمة عن حال مقارباته أو تشبيراته: إن كل قراءة لنص أو لظاهرة بشرية أو كونية لا بد لها من مواجهة مأزق تشبير سطح الدير، فالمقروء يزداد وينقص ويتبدل مع تكرار القراءة، ولا شك أن الانتقال من التصور العيني إلى التصور الذهني ثم التمثيل اللغوي هو تنقل نوعي تتغير فيه الصور وتزداد المسافة ما بين الشيء كعبارة لغوية، وهي مسألة يعرفها السيميولوجيون تماماً، ناهيك عن أن بعضهم يرى للنص اللغوي بحد ذاته قراءات لا تنتهي أو ربما بعدد القراء كحد أدنى (القراءة الثانية وفاتحة المتعة، د. منذر عياشي).

عبر هذا المنطلق المتزن يمخر شراع الدكتور الغدامي عباب القراءة والمقاربة للملامح الثقافية في بلاد العم سام، في خضم الست والثلاثين حلقة المكونة للحلقة إلى جمهورية النظرية (أمريكا)، التي تأتي على أنها فكرة وليست مجرد مكان، ولقد كانت حلماً بشرياً قديماً، وكلنا قرأ أحلام الرحالة والجغرافيين عن جزر ضائعة، وها هي أمريكا جزيرة كانت ضائعة، أما الآن فهي حلم بشري وهي (نظرية) في الثراء والحركة والخلاص، ولقد ظل هذا الحلم مطلباً بشرياً طلبة المهاجرون الأوائل وما زال يطلبه النخبون المعاصرون. لقد جاءت أمريكا في آخر التاريخ وفي آخر معاجم اللغات والحضارات فصارت أغض الأمم وأشبأ الإمبراطوريات مثلما جاء مكانها آخر الأماكن وهو موقع جغرافي أعطاها فرصة عالمية لأن تكون آخر من ينام من البشر وحينما تكون هي غرباً يكون العالم كله شرقاً لها، كله يصب فيها وينحدر



متحضرة بدلا من أن يفترسه مباشرة ومن دون مقدمات.

ثم ينتقل الدكتور الغدامي إلى سرد قراءاته السياسية العجائبية بأن أمريكا تعلمت من فيتنام ولبنان الدرس البليغ وهو أن للمجد طريقا أخرى غير طريق العساكر والجيش ألا وهو طريق (اللغة) كطريق للتحكم بالآخر وإخضاعه.. (ص 79). وهنا وبغض النظر عن الفارق الكبير بين المثالين فيتنام ولبنان والذي لم يلحظه المؤلف بسبب البرقع السالف الذكر والذي أدى إلى خلل لديه في قراءة ظروف كل منهما على حدة. لكن هذا لا يعني أن ندع الواقع وحقائقه ونتبع تشبيرات المؤلف المضمرة منها والمعلنة. ليس بخاف على أحد أن أمريكا وبالرغم من أنها تمتلك من خلال رعاياها أكبر وأقوى وسائل الإعلام في العالم إلا أن الديمقراطية والدعوة إلى حرية انتقال المعلومات تبقى السمة الأبرز لهذه الإمبراطورية الإعلامية، مما مكنها أن تغير مجرى أحداث كثيرة، سواء في داخل أمريكا أو خارجها. وسياسيا لم تكن قط سببا كافيا للعدول عن التدخل العسكري الضروري وهذا ما تجليه الأحداث الأخيرة أو التي وقعت في الماضي القريب التي بينت اعتماد أمريكا على قواها العسكرية الذاتية بدلا من قوات الأصدقاء (حرب الخليج الثانية - فرض احترام قوانين الأمم المتحدة على العراق - وأخيرا قضية كوسوفو). أما الحديث عن لغة الخطاب الأمريكي وكيفية تقديمه أو طرحه على العالم فهذا مرده إلى المهام الجسام التي تضطلع بها هذه الدولة بوصفها زعيمة العالم الليبرالي الحر والقوة الأولى في العالم معرفيا وسياسيا وعسكريا، وحري بها أن تتوخى الدقة التامة في الأسلوب اللغوي الذي تقدمه للعالم الذي مازال مملوءا بأناس كثيرين

التعامل بالمثل والتكافؤ والتوازن.. إلى ما هنالك من أضغاث الضعفاء؟ ترى هل هناك أنسب من صيغة (Order) للتعامل بين عناصر النظام العالمي الجديد حسب الإمكانية والمكانة؟ ألا يحق للعالم أن يأمر الجاهل باتباع القوانين والنظم والتي قد لا يدرك حتى وجوه مصلحته فيها، مما يعني بالضرورة إلزامه عدم إعاقة الأفضل الأصلح من أن يأخذ مكانه الطبيعي في السيادة والريادة؟ خصوصا في عالم القرية الكونية والحاجة الماسة إلى تخفيف النشاز الذي بات يؤثر بالتأكيد على باقي السكان، أليس هو عالم الأثر الخاص على المجموع ولا سبيل إلى حرب باردة جديدة. تأتي الكتابة عن أمريكا وكأنها ضرورة ثقافية لا تكتمل عدة كاتب إلا بها، هذه أمريكا أسطورة الخطاب الحديث، وهي (يونان) العصر الحديث حيث تجدها داخل كل خطاب ووسط كل معرفة، ووسيلة كل ثقافة.. (ص 45). لهذا فإن الموضة الثقافية هي في ذم أمريكا، ويكاد لا يوجد كاتب عالمي وخصوصا في الشرق إلا يجعل من شتيمة أمريكا واتهامها شرطا من شروط الكتابة إن لم يكن سببا للولوج إلى سدرة الشهرة، حتى إن الثناء على أمريكا صار كلاما مجوجا وساذجا لا يمثل ولا يقدم خطابا معرفيا أو ثقافيا.. (ص 46). وكل الذين يكتبون عن أمريكا بكره معلن - ربما كان المؤلف منهم - ويطلبون موتها والقضاء عليها هم وفي الوقت ذاته يتطلعون أن يكونوا مثلها أو أن يتجنسوا بجنسيتها. وهي كما يعتقد المؤلف من أكبر خطايا كولومبس مثلما هي أكبر هداياه لوطنه، ولكن هذه الخطيئة ما هي إلا إمبراطورية لغة متمثلة على شاكلة ذئب مكر، مفضوحة أساليبه ولن يفيد في شيء جعل علاقته مع الخروف الضعيف تتخذ صيغة ثقافية

معادين للمدنية وللحرية الإنسانية والديمقراطية الحديثة، ومن نافل القول: إن لها الحق أن تدعو إلى ذلك بكل السبل المتاحة وتمارس زعامتها على جميع الصعد ومنها اللغة وهذه نقطة تحسب لها لا عليها كما يصر المؤلف أن يرينا إياها في أن أمريكا هي إمبراطورية اللغة الماكرة وهي -هرمسيا- التي تسرق قطع أبولو دائماً وتظهر بمظهر الحق لأنها تملك الحجة اللغوية وتلحن فيها في حين إن الخروف (الآخر) لا يملك خيارا سوى الاستسلام، الذي يقوده إليه بالضرورة الذئب (أمريكا).

من الملاحظ أن الكاتب أخرج نفسه من رحابة الواقع في هذه الفكرة خصوصا في إهماله التام لأي فاعلية من قبل الآخر (الخروف) وإضفاء الفاعلية المطلقة للذئب وكأنه يصنع الأحداث وهو قدرها ومقدرها. وبدا وكأنه متوافقا مع القائلين إن أمريكا دفعت بصدام حسين لغزو دولة الكويت في نية مضمرة لضربه أو أكله -هرمسيا- وهي كانت ستأكله سواء خرج منها أم لم يخرج وهي ستستمر بضربه، نفذ قراراته الشرعية أم لم ينفذ، كل ذلك وقد تناسى المؤلف أن هذا الخروف قد ابتلع دولة بكاملها وأنه مصدر تهديد لجيرانه وأنه ما زال يرفض الخضوع للشرعية الدولية ويحتجز الأسرى.. إلخ وأنه، واقعيًا، ظل ذاك الذئب أو هيرمس - على حد تعبير الكاتب - يقدم الجانب الواقعي والصريح في خطابه ولغته السياسية لإقناع الخروف الضال بالعودة عن غيه، مستعملا كل أفانين الإمبراطورية اللغوية لإيصال مضمون خطاب العواقب ولكن من دون أي نتيجة، وكان لابد مما هو كائن. مع الأخذ بعين الاعتبار مصالح القوي والمنتصر وامتلاكه الوسائل الكافية للدفاع عنها والتي قد يسعفه الحظ وتتوافق مع حماقات بعض

الخراف (لطالما أراد المؤلف حصر أمثلة الحديث ومشابهة الأمر ضمن حدود الغابة).

في حين اتسعت الرؤية أخيرا في العالم وكثر الحديث نوعا ما عن الحلم البشري في أن تكون للعالم حكومة مركزية فاعلة ومتمثلة في هيئة الأمم المتحدة، تمتع عن إعلان حقوق الإنسان دستورها وتركن إلى العقل في استنباط قوانينها، وترفدها قوة تنفيذية قوية يمكنها أن تجبر النظم الشمولية والتوليتارية على الانصياع إلى قوانين الشرعية الدولية وإلى ما هنالك من مشاعر لأهداف مشتركة حيال المصير الواحد للبشرية جمعاء، يرى الكاتب أن هذه الحكومة الحلم، ما هي إلا هرة بيضاء واحدة، وهي في الوقت الراهن أمريكا وما باقي دول العالم سوى فئران يقومون على تغذيتها وتسمينها.. (ص 87). وعلى مئات الفئران أن تظل تخاف من هرة بيضاء واحدة ومن ثم عليها مواصلة النفخ في جثة هذه الهرة إلى أن تصبح ديناصورا يأكل ما حوله وينتهي بإفناء نفسه بعد أن يفني من هو أضعف منه.. (ص 90).

في حلقاته الرابعة والعشرين يتابع المؤلف الغزل على نول العداء لأمريكا متحدثا عن مساوئ النظام الاقتصادي الرأسمالي في الغرب عموما ومهاجما بجمل إنشائية آلية عمل النظام الرأسمالي وقوانين السوق وعيوب الدعاية والاستهلاك.. إلخ، مذكرا القارئ باللغة الخطابية للاتحاد السوفيتي المرحوم ومن دون أي إشارة إلى النظام الأصح الذي يرتئيه، ثم ليستنتج فجأة: وبما أن السوق قد بلغ مرحلة اللاعودة ووصل ذروة طاقاته فإن وسيلته إلى الاستمرار هي في تمديد حدوده وتوسيع دوائره.. (ص 114). ثم ينتقل للحديث عن أمريكا اجتماعيا

فيراها ذاك الكائن الإجرامي الذي هو نتيجة طبيعية تعبر عن ذاتها الحقيقية المنسجمة مع ما هي، لذا تأتي الجريمة في أمريكا لا بوصفها لغة مضادة أو لغة نقدية اعتراضية فحسب بل لغة داخل اللغة، ولهجة مصاحبة تتناغم مع شروط الدراما ونظام الحبكة وإيقاعات النص.. (ص 126). وحول السبل للقضاء على إمبراطورية اللغة أو ذاك الكائن الإجرامي، يرى الدكتور الغدامي: إنه في كل التواريخ لم يحدث أن تنازلت إمبراطورية عن سلطانها إلى الآخرين، وإنما يتم إجبارها وإكراهها على ذلك وفي حالة أمريكا ليس هناك في الأفق الآن من هو قادر على إكراه الولايات المتحدة على التخلي عن هيمنتها العالمية، فالعدو القوي الخارجي غير موجود والمعارض الداخلي ليس له من الصوت ما يكفي لإدارة وجه التمثال من اتجاه خارجي إلى اتجاه داخلي. ثم يتابع المؤلف الحديث بشفقة الضعيف على القوي: إن هذا مأرق تاريخي وضعت أمريكا نفسها فيه، ولن تخرج منه إلا إن واجهها هذا الخصم المرتقب بالخطأ وخارجيا، ليس لكي يخلص العالم من أمريكا فحسب ولكن ليخلص أمريكا من نفسها وينقذها من سلطانها الذي يفوق قدرتها على حمل الكرة الأرضية على عاتقها.. (ص 137). وإذا أرادت أمريكا التغيير حقا فلتغير من علاقاتها مع العالم من حولها وليس من الداخل فحسب.. (ص 141).

بعد هذه النصيحة والوعيد لأمريكا من قبل المؤلف يعود ويستدرك قائلا: إن الخطورة التي يواجهها أي كاتب يتصدى لنقد الديمقراطية هي أن يظهر وكأنه يزكي الأنظمة الديكتاتورية، وتبرز هذه الخطوة حينما يرى أناسا يبتهجون لسماع أي نقد للغرب والليبرالية والديمقراطية، والحق إن

المكتسب الديمقراطي وما صاحبه من مكتسب حضاري وثقافي وعلمي لهو شيء لا يمكن لأي كائن عاقل محب للإنسانية ولرسالة البشر في الكون إلا أن يكبر هذا المنجز، الذي هو فعل ينطوي على معرفة وعلى أخلاق.. وهنا يتناقض المؤلف مع نفسه حين غمز أخلاقيا من خلال قصة الذئب الشرير (أمريكا) والخروف (دول العالم).. وفي العموم تبقى أمريكا حلمة الثدي المدرار ليست سوى صفحة كونية في كتاب مفتوح ذي سطور ساطعة قابلة للمحاكاة والاحتذاء مثلما أنها مفتوحة للنقد والملاحظة، وسوء الفهم.

بكمات أخيرة: لقد حاول الدكتور محمد عبدالله الغدامي في هذا الكتاب الاستئلال بغمام الموضوعية إبان رحلة إلى جمهورية النظرية إلا أن ذلك لم يمنعه القحط والتناقض من التعبير في بعض مقارباته لقراءة وجه أمريكا الثقافي، كما لم يجانبه هطولات الصواب في بعضها الآخر، كقوله: ها أنا ذا بعد كتابة ست وثلاثين مقالة عن أمريكا أشعر بحاجة إلى كتابة ست وثلاثين أخرى، أقول فيها غير ما قلت، وأزيد عليها وأنقص منها مثل حال سطح الدير وشابريه.. (ص 6). لقد استعرض عبر رحلته جل أركان ثقافته واستنفر في تشبيراته معظم حصون ذاكرته، فامتتع بعضها عنه وخذله بعضها الآخر كما في شاهده من (الكتاب المقدس) في البدء كانت الكلمة، والصواب في البدء كان الكلمة، والمعنى في كل منهما لا يستقيم مع الآخر بحال من الأحوال.

بقي من القول أحقه: إن أفضل شيء في أمريكا أننا نستطيع أن نسيئ فهمها ولا نخاف وأن ننسب إليها كل شرور العالم ولا نفرغ ونهاية الأسئلة، ترى إلى متى نظل نرى القشة في عين الآخر ونعمى عن

# رسالة من الاتحاد العام للكتاب والصحفيين العراقيين

الأستاذ الدكتور علي عقله عرسان المحترم  
الأمين العام لاتحاد الأدباء والكتاب العرب

تحية طيبة،،،

منذ سنوات وأدباء وكتاب العراق، ممن غيبتهم السجون أو ساحات الموت أو اضطروا لترك وطنهم نحو المنافي والشتات، يناشدونكم، ومن خلالكم أدباء وكتاب الوطن العربي، الوقوف معهم في مواجهة محنة الاضطهاد والقمع وكم الأفواه والتخوين ونزع الجنسية، ومحاولات تشويه الطابع الديمقراطي الأصل للثقافة العراقية، وتحويلها إلى سلعة تباع وتشترى في سوق المديح الرخيص للديكتاتورية وسياسات الحرب والعدوان، هذا المسلسل الدامي والمستمر في بلادهم، ويؤسفهم أنهم لم يجدوا، طوال هذه السنوات، سوى التضامن الشخصي من جانبكم ومن جانب بعض الأخوة في الاتحادات العربية، وهم إذ يشكرون لكم مواقفكم الأخوية هذه يأملون بما هو أكثر من التضامن الشخصي. وفي هذه المناسبة يناشدونكم، باسم الكلمة الحرة وباسم حرية المثقف ومكانته الإبداعية، العودة عن قرار عقد مؤتمر الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، في بغداد، لأن في ذلك إساءة للجوهر الإنساني والديمقراطي للثقافة، وتغطية مجانية لسياسات القمع والحروب والعدوان، التي ينتهجها النظام في بغداد. أن اتحادنا إذ يتوجه إليكم بهذه الرسالة، باسم أعضائه ومناصريه وباسم المئات من المثقفين العراقيين داخل العراق وفي المنافي، ينتظرون منكم موقفا صادقا ومسؤولا في هذا الشأن، كي لا يساء فهم أهداف وغايات الاتحاد القومية والوطنية والثقافية.

مع خالص الاحترام والتقدير

أمين عام الاتحاد

جمعة الحلفي



• محمد الحمامصي

## مائدة مستديرة ناقشت ذلك..

كيف ننتج  
مطبوعا  
ثقافيا؟!

•• ما زال الكتاب المطبوع والمجلة المطبوعة، حتى الآن، أهم أدوات الثقافة العامة، رغم المناوشات المستمرة من جانب بعض الأدوات الأخرى، وعلى رأسها وسائل الإعلام المرئية والمسموعة، وقواعد البيانات الآلية التي تصلنا بها شبكة الشبكات العالمية المعروفة بالإنترنت.

هذه الحقيقة التي يقرها أ.د. شعبان خليفة أستاذ النشر والتوثيق بجامعة القاهرة، كانت مسوغا لعقد مائدة مستديرة بالقاهرة مؤخرا، استمرت ثلاثة أيام، ودارت حول الكتب والمجلات الثقافية في مصر، وعقدتها شعبة العلوم الاجتماعية بالمجلس الأعلى للثقافة.

أكدت مناقشات المائدة أن الكتاب المطبوع لن يختفي، وكذلك لن تختفي المجلة المطبوعة، كما توقع البعض مستقبلا وهو ما قاله د. شعبان خليفة مشيرا إلى الزيادة المستمرة في عدد الكتب المطبوعة سنة بعد أخرى، وعدد الدوريات المطبوعة عاما بعد عام (مليون كتاب، ونصف مليون دورية كل سنة) كما يدلنا على ذلك كمية الورق الذي نستهلكه كل سنة في صناعة الكتب والدوريات (80 مليون طن ورق)، وهي كمية تكفي لتغليف كوكب الأرض سبع مرات كل سنة.

## تحديات

وتناول د. حسن عبد الشافي الكتاب

من قصص بوليسية أو عاطفية مليودرامية أو موضوعات سطحية... إلخ. وهو أمر طبيعي لمجتمع تحتل الثقافة فيه مكانة هامشية، وترتفع فيه نسبة الأمية بدرجة عالية، وتتفاقم لديه المشكلات الاقتصادية والاجتماعية إلى الحد الذي لا يتيح للمواطن فرصة الاهتمام بأوجه الثقافة الجادة، مع افتقاد عادة القراءة لديه منذ الصغر، وتعذر حصوله على الكتاب أو المعرفة التي تفرز له الغث من الثمين، إنها إذن علاقة غير متكافئة، كفيلة بأن تصيب المؤلف بالإحباط واليأس، إلى حد التخلي عن قناعته بالاستمرار في الكتابة أو النشر، خاصة إذا أضفنا إلى ذلك ما يعانيه في البحث عن ناشر لأعماله، إلى حد الوقوف في طوابير تمتد زمنيا إلى عدة سنوات، حتى يرى مؤلفه النور، وقد يضطر بعد كل هذا الانتظار إلى طباعته على نفقته الخاصة، أو بالمشاركة مع الناشر في تحمل النفقات، ثم لا يعني بعد كل هذا غير الصمت وارتجاع أغلب النسخ المطبوعة.

ويضيف نجيب: إن من الأمور التي باتت معتادة ولا تثير الدهشة أن الكتب الثقافية بوجه عام، لا توزع عند طرحها في الأسواق أكثر من عدة مئات من النسخ، قد لا تتعدى الخمسمائة نسخة من مجمل النسخ المطبوعة، التي لا تزيد في الغالب عن ثلاثة آلاف، وقد تستغرق دورة التوزيع للكتاب عشرين سنة قبل أن تنفذ كمية النسخ المطبوعة، وهو ما يجعل الناشرين يحجمون عن نشر الكتب الثقافية إلا فيما ندر.

ويقول نجيب: إن الراصد لواقع الحال في مجال النشر اليوم، يجد صورة عكسية تماما لما كان يحدث في السبعينيات والثمانينيات، فقد زادت عدد السلاسل الأدبية والثقافية التي تصدرها أجهزة الدولة، حتى بلغ العشرات، مما استوعب من الإنتاج الأدبي والنقدي والفكري كل ما يستحق (بل وما لا

والتحديات المعاصرة في ورقة بحثية أكد فيها أن الكتاب في الزمن المعاصر يواجه تحديات هائلة نتجت عن التقدم العلمي في كثير من المجالات في نهاية القرن المنصرم وبداية الألفية الجديدة، التي صحبت العولمة واقتترنت بها، فضلا عن الإرهاصات الكثيرة والمتلاحقة التي أصبحت تهز مسلمات كثيرة تمت واستقرت في العالم.

ويرى عبد الشافي أن التحديات التي تواجه الكتاب المطبوع يمكن جمعها في أربعة تحديات أولها العولمة، وتخطي الثقافات والعلوم والمعارف حدود الدول في سرعة مذهلة، وانتقال النصوص واسترجاعها والاستفادة منها عبر شبكة الإنترنت، ثم انتشار الكتاب الإلكتروني، الذي يمكن بثه من خلال أجهزة الحاسوب انتشارا كبيرا، حيث يسير بالتوازي مع انتشار وامتلاك الحاسبات، ثم اتفاقية الجات والمحافظة على الملكية الفكرية، ووضعها بقيود وشروط على نقل المعرفة، ثم تأليف الكتب الإلكترونية، حيث يشيع المزعج أن التأليف الإلكتروني يختلف عن التأليف التقليدي.

## عزلة المؤلف

ويقدم الكاتب عز الدين نجيب صورة لما يواجه مؤلف الكتاب، من خلال تجربته الشخصية، في ورقة بحثية عنوانها «ملاحظات حول عزلة المؤلف».

يقول نجيب: أستطيع أنؤكد أن علاقة القارئ مع الكاتب تبدو علاقة من طرف واحد، وهو الكاتب، فهو الذي يلهث من أجل الوصول إلى القارئ واستجداء تعاطفه، والتضحية في سبيل ذلك بكل ما يستطيع، بينما يبدو الآخر (القارئ) غير مكترث أو متجاوب إلا مع مستوى المؤلفات التجارية

- الدار المصرية، سلسلة الفكر العالمي).
- بعثة الجهود والأموال بين مشروعات الترجمة المختلفة.
- عدم وجود خطة قومية للترجمة تراعي ربط حركة الترجمة بدرجة تطور المجتمع.
- حركة الترجمة تحتاج إلى دليل دقيق شامل.

وتؤكد د. فاطمة موسى، أن الباحث اليوم في مجال الترجمة يواجه احتياجات مترابطة ومتشعبة، جميعها ملحة، يجدر بنا تحديدها وتوصيفها كخطوة أولى في سبيل معالجتها والوفاء لمتطلباتها في مباحث منفصلة تتناول:

- ما يتعلق باللغة.
- ما يتعلق بالترجم وتأهيله وتقييمه.
- ما يتعلق بالنص المترجم، نوعه، ومبررات اختياره، والقارئ المستهدف له.
- ما يتعلق بعدة المترجم من قواميس وموسوعات وقواعد.

● ما يتعلق بالصياغة والتحرير والتوثيق ووضع قواعد ملزمة.

● ما يتعلق بالطباعة باستخدام التقنيات الجديدة (الكمبيوتر وما يستتبعه من إعادة تأهيل العمالة ومشكلات الضبط والمراجعة اللغوية والفنية).

● ما يتعلق بالناشر (هيئات حكومية، أم قطاع خاص، ناشر مستنير أم مجرد رجل أعمال يطلب الربح).

● مكافأة المترجم وحقوقه.

● جهود التوزيع وكفاءته.

## الشكل

وتناول الفنان عز الدين نجيب قضية تصميم وتصنيع وتسويق المطبوع الثقافي مؤكداً أنه إذا كان الشكل الفني يمثل عنصراً أساسياً في إنتاج الكتاب وتسويقه، مما

يستحق أن ينشر.. ومع ذلك فإن نسبة التوزيع الداخلي تتناقص، لأن الحياة الثقافية تشبعت إلى حد التخمّة بهذا الكم المكثف من الإصدارات، وكذا لافتقار التيارات الثقافية والفكرية، التي تعبر عن متغيرات الواقع وحاجته، وأخيراً وهو الأهم، لافتقار جسور التواصل أساساً بين الحركة الثقافية وبين قطاعات المجتمع، حيث تمثل تلك الحركة بناءً فورياً متعالياً على الجماهير، لا يرضى غير النخب الثقافية أو المتخصصة.

وهكذا تظل الأزمة الدائمة للمبدعين والمؤلفين الجادين في مصر، هي عزلتهم التاريخية عن مجتمعهم، وكأنما قدر عليهم ألا يخاطبوا غير أنفسهم، ومن ثم أن تظل همومهم النابعة من إخلاصهم لوطنهم شأنًا خاصاً بهم وحدهم.

## الترجمة

وحول كتب الثقافة العامة والترجمة، أكد الكاتب لمعي المطيعي أن حركة الترجمة تواجه للأسف عدداً من التحديات، فرغم أن الترجمة هي الجسر الواصل بين الثقافات، ومن شأنها أن تمد ثقافتنا بأفضل الإنتاج الفكري والثقافي والعلمي والفني من اللغات الأجنبية، ورغم أنها الوسيلة التي تمكننا من نقل روائع الفكر العربي، قديمه وحديثه إلى اللغات الأجنبية، ورغم ظهور العديد من المؤسسات للترجمة أو كانت الترجمة جزءاً من نشاطها.. إلا أن هناك سلبات أساسية ظهرت من المشروعات الخاصة بالترجمة منها:

● ازدواج الترجمة لعمل واحد، في فترة زمنية واحدة (من بداية الستينيات مثلاً كان العمل المهم «آسيا والسيطرة الغربية» للمفكر الهندي «بانينكار» يترجم في عدة مشروعات في وقت واحد.. مشروع الألف كتاب الأول،

وضرورة وجود مصممين ومشرفين فنيين على دور النشر، يتمتعون بكفاءة عالية، ويقع على عاتقهم تحويل المخطوط إلى كتاب مطبوع، بأفضل شكل ممكن يحقق الجمالية دون هدر للإمكانية ودون مبالغة لا مبرر لها في التكاليف، ويقع على عاتقهم أيضا وضع سمات مميزة ملائمة لكل ناشر ولكل نوعية من الكتب، تأخذ بعين الاعتبار العلاقة بين طبيعة الكتاب وما يلائمه من تصميم، كي لا نرى الفوضى التي تصدمنا في واجهات المكتبات من كتب لا تستطيع تحديد الفوارق بينها من حيث الألوان والأشكال والخطوط، والتي جعلت كتب البحوث العلمية والطبية والهندسية، مماثلة من حيث الشكل لكتب التاريخ والتراث، المماثلة بدورها لكتب الأدب، المماثلة لكتب السحر والشعوذة وهلم جرا.

### خصوصية الرواية العربية

على مدار ثلاثة أعداد آخرها حمل عنوان «خصوصية الرواية العربية» قامت مجلة «فصول» القاهرية بتوثيق فعاليات مؤتمر الرواية العربية، الذي نظمه وعقده في القاهرة منذ ما يقرب من ثلاثة أعوام المجلس الأعلى المصري للثقافة، وشارك فيه مبدعون ونقاد من كافة أقطار العالم العربي.

ضم العدد الأخير من فصول دراسات للنقاد د. جابر عصفور، إبراهيم فتحي، محمود طرشونة، حليم بركات، فاطمة المحسن، فوزية أسعد، أحمد المديني، كما ضم شهادات 42 كاتباً وكاتبة من بينهم إبراهيم الكوني، أبو المعاطي أبو النجا، أحمد إبراهيم الفقيه، إدوار الخراط، إقبال بركة، أهداف سوييف، نوال السعداوي، سلوى بكر، سحر خليفة، فاطمة العلي، ليلي العثمان، محمد جبريل، جمال الغيطاني، هالة البدر، يحيى خلف، يوسف أبو ريه، وآخرون.

يحق الإقبال عليه على مستوى القارئ العام والقارئ المتخصص، فإنه يعد شرطاً جوهرياً بالنسبة للكتاب الثقافي، وذلك أن القيمة الجمالية فيه جزء لا يتجزأ من قيمته الموضوعية، ومن الرسالة الثقافية التي يتضمنها.

ويضيف عز الدين نجيب: لقد مضى الزمن الذي كان الكتاب فيه مجرد وسيلة لنقل المعرفة عن طريق حروف مرصوفة وصفحات صماء، وأصبح تصميم غلافه وأسلوبه وإخراجه وما يتضمنه من صور أو عناصر جمالية، بل وحتى نوع الورق المطبوع عليه، هي المدخل لإيجاد علاقة بينه وبين القارئ، خاصة مع التزايد الهائل لعدد الإصدارات التي تكتظ بها منافذ التوزيع، ومع ارتفاع أسعار الكتب والمجلات وتزاحم أشكالها وعناوينها.

إن العين تلتقط اللون والصورة والتصميم قبل الكلمة والموضوع والمضمون، وغالباً ما يعيش الكتاب في الذاكرة مقترناً بشكل غلافه وإخراجه الفني، ولا تكاد تخلو مكتبة مثقف من كتب ومجلات قديمة قد لا يعود إليها إلا نادراً، لكنه يحتفظ بها وفاء لتلك العلاقة النفسية التي نشأت بينه وبينها من منظور القيمة الجمالية لشكلها.

ويقول الفنان منير الشعراني عن تصميم الكتاب الثقافي: إن المحتوى والشكل مترابطان في الكتاب كل الترابط لدفع القارئ لقراءته بيسر وسلاسة ودون تملل أو تعثر، وكما تتفاعل عوامل عديدة في مستوى الكتاب، من الفكرة إلى المنهج إلى اللغة إلى الأسلوب، وغيرها من العوامل، كذلك تنظم شكل الكتاب سلسلة من العوامل الجوهرية، تؤدي إلى خروجه بشكل جيد أو سيء. والغلاف الجيد قد يفسده التجهيز أو الطباعة، وهكذا دواليك.

من هنا تأتي أهمية الإشراف الفني،



## مع منحوتات ربيع الأخرس

## وحروفية خالد الساعي

(إيكاسو وثروان ديرو)  
 زوران دمشقي

ARCHIVE

بحفل المشهد التشكيلي الدمشقي  
 بالأنشطة والمعارض الفنية التي تعكس  
 تجارب مدارس وأجيال مختلفة، حيث من  
 الصعب رصد كل ما يعرض لكن بالإمكان  
 رصد أهم المعارض التشكيلية التي تركت  
 أصداء في المشهد الثقافي الدمشقي، وفي  
 هذا السياق استضافت غاليري «السيد»  
 بدمشق مجموعة جديدة من أعمال النحات  
 السوري ربيع الأخرس المقيم في جدة  
 بالملكة العربية السعودية، ومن المعروف  
 أن عشرات المجسمات الكبيرة التي أنجزها  
 الفنان الأخرس خلال العشرين سنة  
 الماضية، تزين الساحات العامة والحدائق  
 والمراكز الثقافية في مدينة جدة  
 السعودية.. وباتت جزءاً مكوناً من معالمها  
 البارزة، كمجسم (الخيول) في كورنيش  
 جدة، الذي يصل ارتفاعه إلى اثني عشر

مترا، ومجسم (الجمال)، جدة - أبحر، الذي يصل ارتفاعه إلى واحد وعشرين مترا.. والنحت الجداري في مركز الكورنيش التجاري الذي يرتفع إلى ستة أمتار.. هذا على سبيل المثال، لا الحصر.

من الجدير ذكره أن الفنان الأخرس، نال في عام 1980 جائزة تصميم نصب الجندي المجهول مناصفة مع الفنان الراحل فاتح المدرس، وهو بالإضافة إلى عمله النحتي، مصور ضوئي وفنان مسرحي، صمم العديد من الجوائز والكؤوس، والعديد من الإعلانات وأغلفة الكتب وشارك في العديد من لجان التحكيم. أعماله مقننة في المتحف الوطني بدمشق، ومتحف الفن الحديث بالقاهرة، ومتحف الهواء الطلق بجدة، ومتحف عبدالرؤف خليل، جدة، والمتحف الوطني الأردني - عمان.

في معرضه الحالي بدمشق عرض مجموعة من المنحوتات الصغيرة، التي تصلح لأن تتحول إلى مجسمات كبيرة. في هذه الأعمال تحولت (القاعدة) إلى جزء أساسي مكون من العمل الفني يدخل في توازن الكتلة والفراغ، ومن الملاحظ تأثر منحوتات الأخرس بعشقه للمسرح، والمشهدية الحركية التي جسدها في أعماله الفنية.

## الأعمال الأصلية: لـ «بيكاسو» وخوان ميرو»

في فرصة نادرة، لا سابق لها، استطاع الجمهور التشكيلي السوري مشاهدة الأعمال الغرافيكية الأصلية، وبوشوار الفنانين الإسبانين العالميين بيكاسو، وخوان ميرو، وذلك بالتعاون بين غاليري (أتاسي) بدمشق، والسفارة

الإسبانية - معهد سرفانتس، والوكالة الإسبانية للتعاون الدولي - غاليري (بواديس) في مدريد.

وفي هذا السياق حاضر السيد نارثيسو أبريل، الناشر الإسباني المعروف باهتماماته بنشر الكتب الفنية حول «كتاب الفن في إسبانيا» وقدم لمحّة عن الأسلوب والتقنيات التي يستخدمها في هذا المجال، حيث أصدر على سبيل المثال لوحة «بيكاسو» الشهيرة (الغيرنيكا) بكتاب مجلد بطريقة فنية خاصة، وذلك بعد أن رُقّم صفحات الكتاب، بحيث بإمكان أي راغب الاطلاع على قصة كل جزء من أجزاء اللوحة كما رواها بيكاسو.. وبإمكانه أيضا تحويل هذه الأجزاء إلى لوحة بحجمها الطبيعي يمكن الاستفادة منها.

## حروفية متميزة

من المعارض الالفة التي تركت أصداء واسعة معرض الفنان الحروفي خالد الساعي الذي عرض مجموعة جديدة من أعماله جمع فيها بين الخط والغرافيك في تكوينات جمالية بديعة ومبتكرة، وفي هذا السياق نجد أن التراث الزخرفي الإسلامي للأشكال الهندسية حاضر في كل حرف من حروف الساعي الذي يعمل على إبراز الكل على شكل قاعدة المثلث والدائرة والمربع.

والفنان الساعي يقدر عاليا نظريات الانطباعية والتعبيرية التي أسهمت في بلورة أسلوبه الخاص، وهو بذلك لا يقف عند حدود احتراف الخط، بل أراد أن يكون إضافة إلى ذلك فنانا غرافيكيا، وقد نجح في مسعاه هذا، حيث استطاع من خلال دراسته الجادة أن يبلور خطوطا للحروف، جعلها أكثر تعبيرية وحيوية في الآن ذاته،

فاستخدم اللون كعنصر إضافي لتكتمل لوحته بالعناصر التشكيلية المتعارف عليها للوحة، حيث حرر الحروف من القراءة، وجعلها تخضع للتوازن البصري بين الكتلة والفراغ، كذلك تأثر الفنان بالموسيقا الشرقية، ودرس أنماط تطور الهارموني بين الخط والكتابة، باحثاً عن صور دفيئة مما جعل لوحته زاخرة بالصور البصرية الشاعرية.

وأخيراً عمل الساعي على اكتشاف الحبل السري ما بين أشكال الطيران «طيور» و«الأشكال المادية» الماء.. المعادن وفضل الولوج إلى الكتابة الحروفية مع الفنون الحديثة من خلال السيراميك والفنون البصرية الأخرى.

على صعيد التقنيات، يستخدم الساعي الورق التقليدي المحضر بمواد خاصة.. وكذلك يستخدم أحباراً تقليدية خاصة مما أضفى على لوحته فريدة خاصة.. وعمل لمسألة التأسيس للوحة ذات هوية خاصة شرقية بكل عناصرها.

## الأسطورة والجدار

رموز الأسطورة والجدار، والأشكال الإنسانية والحيوانية، ولون التربة الذي يعكس ملامح الصحراء التي تتميز بها ألوان بلادنا نجد أصداها في لوحة الفنان الشاب عبد الحميد عبدالله، حيث يوظف الأيقونة بمفهومها الروحي المعاصر، كما يفعل الفنان التشكيلي جورج بيلونة ليغني لوحته بالأبعاد الروحانية والرموز كذلك يركز عبد الحميد على التفاصيل التي يرصفها بأشكال ورموز متعددة إلى جانب بعضها البعض لتظهر كالممنمات وهو بأشكاله الحركية، ووضعياتها المختلفة يعبر عن كثافة اللاوعي الذي

ينساب بحرية وحيوية تعكس الغنى الداخلي لإنسان المنطقة، فعشتار حاضرة في لوحة عبد الحميد، كرمز للمرأة.. الحلم، والخصب، والتجدد، والرجل أيضاً حاضر في لوحته لاهثاً وراء تلك المرأة، مدفوعاً بالرغبات الحسية والعاطفية حيث نراه في حالة صراعية لا متناهية، محكومة بالكسور والشروخات لذلك فالمساحات الخضراء في لوحته محدودة، بينما تمتد المساحات البنية بألوانها القاتمة (لون الجدار أو التربة أو الطين..). هذه الألوان التي تمثل سر الخلق والتكوين، وبهذا المعنى فالحدس، والطابع المشرقي لصياغة التراث وكأنه صياغة ذاكراتية، وجسدية تعتمد اللاوعي المثالي وليس الأيديولوجية العقلنة، فهو كما يبدو يظهر معاناة الطفولة، واللوحة بهذا المعنى، لا تملك هاجساً لمصلحة الحكايا والأساطير الشعبية، بقدر ما تحيك هذه الحكايا أخيلة المبدع، وجيناته وخلاياه.

أما الخط الأسود الذي يشق اللوحة طولياً أو عرضياً، فهو لون التخطيط منذ عصر الكهوف، فالإنسان الأول بدأ الرسم بأقلام الفحم والحوار ورغم التقنيات المتطورة المعاصرة، فإن الوسيلة البريئة والغريزية والمباشرة في التعبير عن سحرية الوجود وعظمة الكون، هي تلك الخطوط السوداء التي تكسر ذاك التوق للانعتاق وتحد من الانطلاق، وتناصر الكائنات بالآف المنوعات، إن الموسيقى الحركية للخطوط المنحنية التي تجسد عذوبة المرأة وليونتها وحضورها الأنثوي في لوحة عبد الحميد تضيف أبعاداً جمالية وإنسانية غاية في الغنى والتنوع مما يدل على الطاقة والحيوية الكبيرة التي يتمتع بها هذا الفنان الشاب الذي تشكل تجربته إضافة حقيقية للفن التشكيلي السوري.